PN 179
.G5
1861
Copy 1

THE LIBRARY OF CONGRESS
1800

Class PN179

Book G5
1861

GPO

PRINCIPIOS GENERALES

DE

RETÓRICA Y POÈTICA.

PRINCIPIOS GENERALES

DE

RETÓRICA Y POÉTICA.

PRIMERA PARTE

DEL

MANUAL DE LITERATURA,

POR

D. ANTONIO GIL DE ZARATE.

Octava edicion correjida y aumentada.

MADRID,
IMPRENTA DE GASPAR Y ROIG, EDITORES,
Calle del Príncipe, núm. 4.

1861.

PN 179
.G5
1861

Es propiedad de los editores.

By Transfer
JUL 2 1927

De Narciso López

M.L.T. Nov. 14-29

ADVERTENCIA DE LOS EDITORES.

Repetidas las ediciones de esta primera parte del Manual de Literatura, sin conocimiento del autor, era tal el número de errores y de inexactitudes que plagaban las últimas, que apenas daban ya idea de su mérito, con menoscabo de la enseñanza pública, á que estaba destinada. Convencidos de esta verdad; hemos solicitado y obtenido del Sr. D. Antonio Gil de Zárate el que se sirviera revisar nuevamente la presente obra; con lo cual tenemos la satisfaccion de darla á luz purificada de aquellos defectos; prestando así un verdadero servicio á la juventud estudiosa y aun al mismo Gobierno, que vigila por su educacion literaria.

PROLOGO.

Poco nuevo se puede decir ya acerca del asunto de que es objeto este escrito: infinitos autores, muchos de gran nombradía, han expuesto con mas ó menos extencion, las reglas del bien decir: los principios que deben guiar en la composicion de las obras literarias han sido repetidas veces discutidos, y la materia se encuentra agotada. No nos proponemos, por lo tanto, ser originales: el nombre mismo de Manual *excluye esta pretension; y nuestro objeto no ha sido mas que reunir en corto volúmen lo mejor y mas útil que hemos encontrado en otras obras.*

No seremos, sin embargo, tan serviles copiantes, que dejemos de desviarnos con frecuencia de las opiniones admitidas. Creemos que conviene dar un nuevo giro á la enseñanza de los preceptos literarios; y esto que hubiéramos querido hacer en una obra de mas aliento y meditacion, que nuestras ocupaciones ordinarias no nos permiten emprender, lo hemos procurado indicar en algunas partes de esta. Así es que en medio de lo mucho ageno que hay en ella, no dejará de ofrecer bastantes cosas de nuestra propia cosecha.

Hemos procurado reducir la extension de este tratado á

los límites que requiere un libro elemental para las escuelas; pero tampoco hemos querido hacerlo tan diminuto, que se convirtiese en un mero prontuario de escasa utilidad. Fácil nos hubiera sido dar en pocas páginas los nombres y definiciones de las figuras retóricas, de las partes de un discurso, y de las diferentes composiciones en prosa y verso; pero opinamos que poco se consigue, cargando la memoria de los principiantes con semejantes cosas, si no se les enseña al propio tiempo á discurrir, iniciándoles en los misterios de mas altas doctrinas: por esta razon, pasando rápidamente sobre ciertos puntos, nos detenemos algo en los que creemos mas importantes, ya porque encierran principios sobre los cuales conviene fijar la atencion, ya porque dan á conocer la índole de nuestra literatura. Esta última consideracion; nos ha hecho añadir la segunda parte, que se reduce á un resúmen breve, pero crítico y razonado, de nuestra historia literaria, de suerte que con esta obrita tendrán los principiantes lo que no hallarán en ninguna otra, á saber: los principios y reglas generales para la composicion; y una guia que los conduzca por el inmenso campo de nuestra literatura, para saberla apreciar suficientemente, y conocer lo que deben huir ó estudiar en ella. Esta segunda parte aunque natural consecuencia de la presente, se halla destinada conforme á la actual organizacion de los estudios públicos, á los que forman la Seccion de Letras *en la Facultad de Filosofía.*

PARTE PRIMERA

Principios generales de retórica y poética.

INTRODUCCION.

«Si en alguna cosa, dice Quintiliano, nos ha distinguido el Hacedor de los animales, ha sido en el don de la palabra. Ellos nos vencen en fuerza, paciencia y velosidad; guiados por la sola naturaleza, aprenden por sí mismos á correr, nadar y alimentarse; hállanse resguardados del frio, poseen armas naturales con que defenderse, y donde quiera encuentran su alimento; mientras nada de esto consigue el hombre sino á costa de inmensos trabajos. La razon es, en verdad, uno de nuestros mas bellos atributos; pero ¡cuán escaso seria su poder sin la facultad de espresar nuestros pensamientos por medio de lenguaje! Luego si no poseemos cosa mejor que la palabra, ¿cuál deberemos cultivar con mas esmero? Y ¿qué objeto mas digno de nuestro anhelo que el hacernos por medio

de ella tan superiores á nuestros semejantes, como estos, por la misma causa lo son ya á los demás seres de la creacion?

Si la palabra por sí sola fue ya tan eficaz, su poder creció sobremanera cuando se inventó el medio de fijarla con signos escritos: y ha llegado á su colmo desde que la imprenta la multiplica indefinidamente. Sus efectos antes eran solo momentáneos, reducidos al acto de pronunciarla: ahora, salva ya los tiempos y las distancias, y los hombres, por decirlo así, pueden hacer oir su voz en las partes mas recónditas del globo, y hasta los siglos mas remotos. Así, la palabra es una potencia que conmueve á los hombres, trasterna los gobiernos y manda al universo; y cuando menos ambiciosa, se limita á fines mas humanos, procura una instruccion provechosa, ó recrea los ánimos agradablemente.

El arte, pues, de hablar y escribir con perfeccion, es un arte que deben los hombres poseer como indispensable, no solo para los altos fines de la sociedad, sino tambien para los usos mas comunes de la vida. Pero este arte, ¿lo puede adquirir el individuo por sí solo, en virtud de sus propios recursos, sin mas esfuerzos que los de su ingenio; ó necesita preceptos, reglas que le señalen el sendero que ha de seguir para no perderse? ¿Deberá el hombre entregarse á sus propias inspiraciones, ó convendrá moderar el vuelo de estas para corregir sus extravíos y darles la direccion oportuna? En suma, el arte de hablar y escribir, ¿necesita ó no reglas? Esta es la primera cuestion que se nos ofrece, cuestion mas interesante ahora que nunca, pues hemos llegado á tiempos en que se ha dado en despreciar las reglas, como rémoras de la imaginacion que apocan y deslucen sus mas nobles destellos.

En primer lugar, ¿es cosa fácil, es dado á todos los hombres el escribir bien en cualquier género? No por cierto; y la experiencia nos dice todos los dias que, aun con talento, con instruccion, sugetos hay que escriben pésimamente. Luego existen escritores buenos y escritores malos, como existen médicos, abogados y pintores con ambas cualidades. Es decir que el escribir es como todas las cosas que se pueden hacer bien y ha-

cer mal: lo primero, cuando se ha aprendido á hacerlo, y lo segundo, cuando no. Pero aprender hacer bien una cosa, es estudiar los medios que deben emplearse para lograr este intento, y tales medios no son otra cosa mas que las reglas. ¿Qué hay en el arte de escribir que le diferencie de las demás artes, para eximirle de la ley comun á todas? ¿Por qué se necesitarán reglas y estudios para ser un buen pintor, y no se habrán menester para ser orador ó poeta? Los estudios serán distintos; pero al cabo tendrán que hacerse los necesarios en uno y otro caso.

Cierto es que, aun despues de estos estudios, aun conociendo todas las reglas del arte, se podrá ser un pobre escritor; mas lo propio sucederá en su caso respectivo al pintor, al médico, al abogado. ¿Por qué razon? Por una que no depende del hombre: porque existe algo que, á pesar de sus esfuerzos, no logra nunca adquirir, algo que no le dan ni los estudios ni las reglas: este algo es el ingenio.

Si es así, nos dirán, queda en el hecho mismo probada la inutilidad de las reglas. Desde el momento en que por ellas no se forman los grandes escritores, está demás su estudio. No; porque de no bastar las reglas, no se deduce que sean inútiles. Serán insuficientes; pero si necesarias. Un hombre sin la disposicion natural, no logrará ser con reglas buen poeta: pero, aun con las mas bellas dotes de la naturaleza, podrá ser, por falta de ellas, un despreciable escritor. Además, su estudio, si no dá el ingenio, suple por él hasta cierto punto. Sin este requisito, concedido á pocos hombres, se forman todos los dias, mediante el estudio de las reglas, buenos abogados, apreciables médicos, regulares escritores. Un hombre extraordinario en todas las carreras es una excepcion, y por esa excepcion no se deben medir todos los demás que comunmente no pasan de la medianía, y que sin el apoyo de las reglas quedarian reducidos á una ignominiosa nulidad. Fuera de esto, mas hombres grandes se cuentan extraviados por el desprecio de las reglas, que perdidos por su observancia.

Es grande error creer que coartan la imaginacion y el ingenio: jamás ha sucedido esto, así como jamás las trabas de la

versificacion han impedido que hubiese grandes poetas. Solo la debilidad se asusta de tales estorbos; la fortaleza no los teme; tes bien se complace en marchar sujeta á ellos con tanto desembarazo como si no existiesen; y hasta saca nuevos brios de la lucha que necesita emprender para vencerlos.

Pero se dice: grandes poetas han existido que, sin conocer esas reglas, han hecho obras inmortales. Es cierto. Los modelos en todo género han precedido á los preceptos. El hombre de grande ingenio ha creado aquellos modelos, y solo tras él ha venido el hombre observador que, analizando sus obras, ha descubierto sus secretos y á formado el arte. ¿Luego el primero ha escrito hasta llegar á la perfeccion sin conocimiento del arte? ?Luego este arte, ó no existe, ó lo poseen instintivamente los grandes escritores? Esto merece explicacion. Los primeros ensayos en todo género han debido ser, y han sido en realidad muy imperfectos. El arte de escribir, como todas las artes, se ha formado mediante una serie de ideas que, comparadas entre si han ido en progresiva mejora; es fruto de la experiencia, de la imitacion, de la emulacion entre los ingenios. ¡Cuántos poetas se conocieron antes de que escribiese Homero! ¡Cuántos oradores primero que Demóstenes y Ciceron produjeran sus admirables arengas! Los defectos de los que abren la carrera son siempre la escuela de sus sucesores.

Los grandes hombres que se citan, son ellos mismos una prueba de lo que sostenemos. Góngora, aquel de nuestros poetas, que tal vez nació con mas brillantes dotes, no tuvo rival mientras observó las reglas de la buena composicion; y decayó lastimosamente, se convirtió en una especie de delirante, cuando se empeñó en quebrantarlas, haciendo alarde de extraviarse por nuevas y extrañas sendas. Lope de Vega, por no refrenar su imaginacion, produjo mucho es cierto; asombró con su maravillosa fecundidad, mas no dejó ninguna obra perfecta, ninguna que no esté deslucida con defectos de gran cuenta. Flojo, desmayado, incorrecto, prosáico muchas veces, sus eminentes cualidades, que dirigidas por el arte, se hubieran fortalecido por mostrarse en todo su esplendor, dejeneraron en los vicios, de que

está siempre toda virtud cercada. Lo mismo podria decirse de otros ingenios que ó bien se han malogrado, ó bien no han alcanzado la perfeccion, que con mas arte consiguieran.

Se añade todavía: muchos de estos escritores no ignoraban las reglas, sino que las han violado á sabiendas, sacando grandes bellezas de su violacion misma. Es verdad; pero si han quebrantado algunos preceptos, ha sido para seguir la primera de todas la reglas: la de sacrificar lo menos para obtener lo mas. Cuando existe cierta clase de bellezas, que no es dable alcanzar sino cometiendo una falta, ¿cuál es entonces la regla de la razon y del buen gusto? Examinar si las bellezas son tales que hagan olvidar la falta, y en semejante caso no hay que vacilar. Esto es tan conforme á los buenos principios, que los mas rigorosos preceptistas lo han prescrito, y el mismo Boileau, el mas severo de todos, dice: «A veces un ingenio robusto, demasiado contenido en su carrera por el rigor del arte, quebranta las reglas prescritas, y el arte mismo le enseña á traspasar sus propios límites.» Mas para hacer esto, es preciso sentirse con grandes fuerzas. El rápido alazan atraviesa victoriosamente de un salto el ancho precipicio, donde se estrella el pesado é incauto jumento; y cuanto se ven tales medios empleados por los grandes hombres, se debe recordar á sus débiles imitadores aquel verso de Ariosto al hablar de las armas de Orlando.

.....Nadie las mueva
Que estar no pueda con Orlando á prueba.

Aun hay mas: los grandes ingenios, de que hablamos, han quebrantado muchas de las antiguas reglas, porque han debido hacerlo, y porque el arte en su época ha tenido que variar hasta cierto punto de objeto y de forma. Este es punto en cuyo exámen se entrará á su tiempo; pero aun entonces veremos que si hay reglas que por razones que no son de este lugar han podido modificarse, existen otras que están fundadas en los principios eternos de la razon, y por lo tanto nunca se infringirán impunemente.

SECCION PRIMERA.

REGLAS COMUNES A TODA CLASE DE ESCRITOS.

CAPITULO PRIMERO.

De las partes constitutivas de un escrito.

Dos cosas esenciales constituyen todo escrito, ya sea en verso, ya sea en prosa : los pensamientos y las palabras con que estos pensamientos están espresados es decir, el lenguaje. Para que un escrito sea perfecto, es preciso que á la par lo sean tambien ambas cosas. En vano se engalanará un pensamiento absurdo con todos los atavíos del lenguaje; en vano, asimismo será el pensamiento bueno si está espresado de un modo confuso ó desaliñado; en los dos casos el escrito deberá tenerse por defectuoso, y merecerá desprecio.

El pensamiento constituye la bondad intrínseca de un escrito, el lenguaje su belleza esterior. Puede haber quien crea mas esencial lo primero; quien ceda mas á los encantos de lo segundo; en realidad existen hombres, existen naciones, á quienes lo uno y lo otro sucede, en esto mismo suele estribar la diferencia esencial entre varias literaturas, pero nadie habrá que estime obras, donde esté totalmente desatendida cualquiera de

estas dos partes; y si logran tales obras una aura momentánea, la posteridad las dejará hundirse en el olvido que merecen.

Lo primero que al componer un escrito se necesita hacer, es hallar el pensamiento, ó la serie de pensamientos que deben constituirle: sigue despues la eleccion y colocacion de las palabras con que ha de ser expresado. Estas dos operaciones, sin embargo, son en la práctica casi simultáneas, pues por lo regular sale ya el pensamiento de la cabeza del escritor con la correspondiente forma que lo expresa. Así deberia ser siempre, porque el pensamiento y la expresion tienen que estar, por decirlo asi, vaciados en un mismo molde, si han de corresponder exactamente el uno al otro. No obstante, como en realidad la creacion del pensamiento es siempre en algo anterior á la expresion; como esta admite con frecuencia modificaciones y enmiendas posteriores, trataremos primero de lo relativo al pensamiento, y luego de lo que pertenece al lenguaje: siendo de advertir que todo cuanto digamos acerca de estos dos puntos es comun á los escritos en prosa y á las composiciones en verso.

CAPITULO II.

De los pensamientos.

En literatura se llama *pensamiento* todo lo que el hombre quiere comunicar, cuando habla o cuando escribe. El pensamiento nace, pues, del objeto que se propone el escritor, de la instruccion que tiene, y del ingenio con que le ha dotado el cielo. Para hallar los pensamientos no existen por consiguiente reglas; pero como los pensamientos que ocurran sobre cualquier asunto, pueden ser muchos y varios, y como no todos deben adoptarse, ya por no ser necesarios, ya por adoler de algunos vicios, es indispensable la eleccion : para esta eleccion se pueden dar algunas reglas.

La primera virtud que debe tener todo pensamiento es la de ser conforme á la naturaleza de las cosas á que se refiere, es decir, que debe ser *verdadero*. Si falta este requisito, el pensamiento es *falso*. Ningun pensamiento falso debe admitirse, por brillante que parezca, sobre todo en escritos sérios y dirigidos á la instruccion, pero en los que solo tienen por objeto deleitarnos, basta á veces la verdad relativa, ó la conformidad con las cosas cuales deberian ser, admitidas ciertas disposiciones.

Nace el valor, no se adquiere: Este pensamiento de Saavedra Fajardo, es falso, tomado de un modo absoluto; pero podrá tener una verdad relativa, si se admite que existen clases en que el valor es mas natural que en otras, llevándolo, por decirlo así, en la sangre.

Los pensamientos falsos se permiten no obstante en los escritos jocosos, porque entonces producen un contraste, que por lo ingenioso agrada; pero se necesita mucho tino en el uso de esta licencia arriesgada.

El pensamiento ha de ser tambien *claro*, de suerte que á primera vista y sin esfuerzo alguno, se entienda. Esta es circunstancia indispensable en todo escrito: solo en obras de cierta clase, y para pocas personas, está bien que el pensamiento requiera alguna ligera meditacion; es decir, que sea *profundo*; pero en ningun caso debe pasar á ser *oscuro*, ni menos *confuso ó embrollado*, y lo es cuando se necesita pensar mucho para adivinar su sentido, ó cuando aun asi no es posible descifrarlo.

A veces halla el escritor algun pensamiento que á nadie hasta él habia ocurrido; entonces este pensamiento es *nuevo*, y se tiene por un feliz hallazgo, reputándose como belleza, porque sobrecoge nuestro ánimo contra toda expectacion; pero esto es raro, y con mas frecuencia se emplean pensamientos que por lo conocidos y repetidos son *comunes* y aun *triviales*. En este caso, la habilidad del escritor consiste en añadirles algunas circunstancias, que los presenten con cierto aire de novedad. Por ejemplo, el decir: fulano nació en tal parte, nada tiene de nuevo; pero si se dice con Rioja: *Allí rodaron de marfil y oro las cunas*, se dará á aquel pensamiento tan trivial una novedad, que sorprende y agrada.

Es preciso, sin embargo, mucho tacto en esta clase de adornos, porque pueden degenerar en ridículos, cuando no están en su lugar. *Murió mi amigo y aun vivo yo!* Es una expresion sencilla, pero sentida. Si en su lugar se dice: *Mi amigo ha bajado al sombrío imperio de los muertos y yo todavía gozo de la pura luz del radiante astro del dia!* se cometeria una extravagancia que haria reir á los oyentes.

Para evitar esta extravagancia, es indispensable que el pensamiento tenga íntima conexion con el asunto, que se deduzca de él naturalmente: es entonces *natural.* Cuando Garcilaso hace decir á un pastor que su querida *es mas blanca que la leche y mas bella que el prado por abril de flores lleno,* este pensamiento es natural, atendida la clase del sugeto que lo emplea, y no lo seria ya en un potentado, cuya idea de la belleza ha de cifrarse en otros objetos que los campestres. Cuando el mismo pastor dice que su querida *es dulce y sabrosa mas que la fruta del cercado ageno*; hay ya cierta violencia en el pensamiento, porque para comprenderlo bien, se necesita agregar á él otras ideas que no se deducen naturalmente del aspecto del campo: este pensamiento deja, pues, de ser natural y pasa á se *ingenioso.*

Aun puede suceder mas: y es que el pensamiento se cubra con un ligero velo, como para dejar el placer de adivinarlo ó completarlo, añadiendo el oyente alguna ligera circunstancia que le falta. Los emperadores romanos tomaban el dictado de padres de la patria desde el momento en que ascendian al trono. Trajano lo rehusó durante mucho tiempo, y no lo admitió sino cuando creyó haberlo merecido. Plinio, su panegirista le dijo con este motivo: *Sois el único á quien ha sido dado ser padre de la patria sin serlo todavía.* Este es un pensamiento *delicado.*

Pero si pasa adelante el pensamiento, descubriendo el estudio y trabajo del escritor, degenera en *sutil,* y por último llegará á ser *alambicado,* cuando apenas se descubra una ligerísima relacion entre las ideas de que consta.

En toda composicion los pensamientos deben ser naturales, no violentos. Los ingeniosos y delicados se admiten con economía; los sutiles no deben ser sino muy raros y en ocasion oportuna; pero sobre todo se han de desechar los alambicados.

Por último, un pensamiento prueba lo que el escritor intenta probar, ó no lo prueba. En el primer caso es *sólido,* en el segundo es *fútil.* Admítase aquel, deséchese este. Los pensamientos fútiles suelen presentarse, no obstante, con cierta brillantez

y deslumbran: por lo tanto es necesario mucha precaucion en esta parte.

Las cualidades que acabamos de manifestar son las que deben siempre acompañar e pensamiento, porque este en ningun caso puede dispensarse de ser verdadero, claro, natural, sólido y presentado con cierta novedad. Hay otras que tambien puede tener; pero que varian con la naturaleza del asunto de que se trata. Este puede ser bello, magestuoso, sublime, gracioso, jocoso, burlesco; y los pensamientos á su vez han de tener respectivamente las mismas cualidades, quiere decir, que los pensamientos, además de las dotes ya citadas, deben ser acomodados al tono general y dominante de la obra en que se quiere emplear los. Para esto no hay ni puede haber regla alguna. En primer lugar la idea de lo bello, de lo grande, de lo gracioso, etc., es una idea simple, de pura sensacion: y en segundo lugar el gusto, el criterio, el talento de cada escritor, es el que únicamente puede juzgar de la conveniencia del pensamiento con el asunto. Esto requiere un particular cuidado, porque constituye gran parte del mérito de las obras, y nada disgusta tanto como el desacuerdo entre dos cosas que deben caminar perfectamente unidas. Si por ejemplo se queja una mujer del desvío de su amante, ¿qué diferentes pensamientos deberán ocurrírsele, atendida su edad, su estado, su clase, sus riquezas, las circunstancias que hayan acompañado al abandono, y tambien las que ocurran en el amante olvidadizo? La atenta observacion de la naturaleza, el estudio del corazon humano y de los diferentes caracteres de los hombres pueden solamente dar este tacto difícil que forma á veces el mérito esencial de los grandes escritores. La contínua lectura de estos, el análisis de sus obras, enseñan tambien mas que cuantas reglas pudieran darse.

CAPITULO III

Del lenguaje.

El lenguaje, ó la expresion de los pensamientos por medio de la palabra, consta de dos partes principales. Las voces y las cláusulas. Cada una de estas dos partes merece ser considerada separadamente.

ARTICULO PRIMERO.

De las voces.

Las voces deben ser *puras, correctas, claras, propias, exactas, naturales, decentes y oportunas.*

Se entiende por pureza la conformidad de una voz con el uso, árbitro y legislador del lenguaje. Pero este uso ha de ser legitimado por un largo transcurso de tiempo, y ha de apoyarse, si puede ser, en la autoridad de escritores de nota: en el lenguaje comun, y aun en muchos escritos modernos se emplean voces tomadas de idiomas extraños, sin haber recibido todavía carta de

naturaleza. Solo se deben usar palabras realmente *castizas*, y aun estas tomadas en el sentido que tienen en castellano, de ningun modo en el que les da otra lengua. Esta regla es tanto mas necesaria ahora, cuanto que la lectura de libros estrangeros, principalmente franceses, hace faltar á ella con lastimosa frecuencia. Es cierto que los progresos de la civilizacion suelen exigir la admision de voces nuevas, que no tienen correspondencia castellana, mas esta no es siempre tan necesaria como muchos creen, y antes de hacerlo conviene examinar si existe alguna palabra que se pueda emplear con oportunidad y sin menoscabo de la lengua. Las voces nuevas no han de admitirse sino cuando lo exija imperiosamente la necesidad, es decir, cuando no haya otro medio de expresar la idea; y en tal caso se debe cuidar de que su terminacion sea la que prescribe el carácter de nuestro idioma.

Algunos, por huir del estrangerismo, incurren en otro defecto contrario, empleando palabras anticuadas ó *arcaismos*. El uso de ellas, cuando es moderado, suele dar realce al lenguaje; pero esto es mas permitido en verso que en prosa, porque la prosa entonces adquiere un aire afectado que la desluce.

Algunos condenan el rigorismo en la pureza de las voces, como opuesto á la perfeccion del lenguaje; mas esta perfeccion no consiste en admitir innovaciones no necesarias, sino en estudiar bien la lengua y apoderarse de los tesoros que ofrece. Las innovaciones son menos peligrosas, cuando no existe literatura nacional: pero habiéndola, se corre riesgo de destruirla, si las frecuentes variaciones del idioma llegan á convertirlo en un idioma nuevo. En breve no se entenderian nuestros buenos escritores, quedando muchos olvidados. Además, es preciso advertir que mientras una lengua está en mantillas, no produce autores de nota, sino escritores cuyos esfuerzos se dirigen principalmente á perfeccionarla. Luego que lo han conseguido, luego que el idioma se ha hecho capaz de expresar toda clase de ideas, de acomodarse á toda especie de asuntos, es cuando casi por encanto nacen multitud de hombres que se apoderan de aquel instrumento nuevo y producen obras inmortales. La creacion de una literatura nacional varia y estensa, es un fenómeno

que prueba que la lengua ha llegado á su perfeccion. Mas allá solo consiste ya tal cual modificacion de poca monta, en casos especiales; pero toda innovacion sustancial la arroja en una senda de ruina, que acabaria con ella.

La *correccion* de las palabras consiste en usarlas tales cuales son, sin acortarlas ni alargarlas. Nuestra lengua no tiene en esto la latitud que la italiana; donde casi todas las voces admiten supresion de vocales; solo en un corto número de palabras no es permitida esta licencia.

Las voces de un escrito deben ser *claras* para todo aquel á quien va dirigido. Esta claridad puede faltar.

1.° Por el empleo de voces técnicas, es decir, pertenecientes á ciencias ó artes. Este defecto se ha hecho en el dia bastante general. Se dice la *aberracion* de las opiniones, el *apojeo* de la fortuna de un hombre, un discurso *saturado* de odio, etc., etc.: voces todas tomadas de las ciencias naturales, y que no muchos entienden.

2.° Por el uso de voces cultas ó tomadas de lenguas sabias. Algunos de nuestros poetas pecaron tanto en este punto que se dió á este modo de hablar el nombre de *culteranismo*. Semejante defecto tiene por fortuna ahora pocos partidarios.

3.° Hay palabras que tienen doble sentido, y cuya significacion puede ser *equívoca*. El empleo de estas voces suele ser agradable en los escritos festivos porque da lugar á chistes llenos de gracia; pero está enteramente fuera de lugar en las obras serias, de las cuales debe ser del todo desterrado.

Quevedo puede muy bien decir en un romance jocoso;

Mas Alcaides *he tenido*
que el castillo de Milan,
mas guardas *que el monumento,*
mas hierros *que el Alcoran,*
mas sentencias *que el Derecho,*
mas causas *que el no pagar,*
mas autos *que el dia del Corpus;*

mas registro *que el misal.*

Pero ¿quién no reprueba á Lope, cuando en todo un poema époico dice, hablando de una yegua:

Subió veloz en Rosaflor mas *pía*
Que su dueño el rendido castellano.

Una palabra, aun siendo pura y correcta, puede enunciar, no la idea que se intenta expresar, sino otra distinta: entonces se falta á la *propiedad* de las voces. Es, por ejemplo, muy comun emplear indistintamente las palabras *lloro y llanto*, sin embargo, *lloro* es la accion de llorar, y *llanto* se entiende solo por las lágrimas. Así es impropio decir: *enjugar el lloro.* Aun sin llegar á este punto, puede enunciarse la palabra con alguna circunstancia, que no convenga al caso: entonces peca por falta de *exactitud.* Por ejemplo, se dice: *romper ó quebrar un plato*; pero no se dirá *quebrar un papel*, sino *romperlo*; la primera expresion es inexacta; porque la voz quebrar no se aplica sino á las cosas frágiles, que se rompen con la percusion; y esta circunstancia no existe en el papel. Puede decirse *abandono ó sacrifico mi reposo por servir á mi patria*: las dos expresiones dicen una misma cosa, aunque la segunda con mas energía; pero si digo *abandono mi patria por huir de mis enemigos*, no podré sustituir la voz *sacrifico* á la de *abandono* porque entonces diria otra cosa distinta de la que quiero decir, y la voz *sacrifico* no seria propia. La propiedad de las voces estriba en el acertado uso de lo que se llama *sinónimos.*

Como siempre agrada todo cuanto se presenta fácil y llano, disgustando por el contrario lo que descubre artificio, resulta que las mejores son aquellas que el lector se imagina que él mismo hubiera empleado, y que por consiguiente se le presentan como las mas *naturales.*

En cuanto á la *decencia* de las expresiones nada hay que decir: esta es una cualidad que no necesita explicacion, y que no debe faltar á ningun escritor ya sério, ya jocoso.

Finalmente, las voces deben ser *oportunas*, es decir, estar en conformidad con el tono general de la obra; elevadas, si el escrito es grave, humildes si este es jocoso. Nada disgusta tanto como las variaciones inesperadas, ó salidas de tono, que chocan con la situacion de ánimo en que se ha puesto al lector, y le hace pasar sin preparacion alguna de una sensacion á otra. Si en una frase de estilo elevado introduzco una palabra baja, destruyo todo el efecto. El estilo burlesco admite mejor una palabra séria ó altisonante en medio de otras de mas baja alcurnia; pero es cuando se quiere producir un efecto mayor con el contraste, y aun así se necesita mucho talento para hacerlo oportunamente.

ARTICULO II.

De las cláusulas ó sentencias.

Llámase cláusula ó sentencia al conjunto de palabras que formando un todo, expresa un pensamiento.

La sentencia puede ser breve ó larga, sencilla ó complicada. Sentencia breve ó sencilla es aquella que no puede dividirse en varias partes como *el hombre es mortal. El hombre de valor arrostra la muerte con serenidad.* Sentencia larga ó complicada es aquella que está compuesta de varias y distintas partes, pero unidas entre sí tan estrechamente, que hasta el fin permanece el sentido suspenso. A esta clase de cláusulas se da tambien el nombre de *período*. El período se divide en *miembros*, y el miembro en *incisos* ó *colones*. Hay períodos bimembres, trimembres, etc.; y los retóricos suelen dar muchas reglas para su formacion, reglas que creemos completamente

inútiles. En este punto el oido y el buen juicio del escritor son la única norma. Solo diremos que la belleza del período consiste en el número ó cadencia que tiene cada miembro, y ha de hacerse notar en el último sobre todo. Procede esta armonía de la feliz eleccion y acertada distribucion de las expresiones, las cuales deben presentar una série de ideas, cuya marcha sostenida tienda en diversas direcciones á la caida comun y final. El período no ha de ser ni demasiado corto, porque entonces no tendria la suficiente consistencia para ofrecer todas las gracias de la armonía; ni demasiado largo porque se haria lánguido, tal vez oscuro y cansaria la atencion del lector ú oyente. Hé aquí un ejemplo de un periodo de mediana estension. *Si el vicio es tan halagüeño, si el corazon humano busca siempre lo que le lisongea, si la virtud es mirada por los sensuales como cosa áspera y desabrida, ¿por qué tantos esforzados varones se despojaron de la riqueza, del poder y del nombre, para abrazarse con ella?*

De esta diferencia de las cláusulas breves y largas nace la division que hacen los retóricos del lenguaje, en *cortado* y *periódico*. El lenguaje cortado se compone de cláusulas breves que no tienen enlace entre sí y forman cada cual un sentido perfecto. Esta forma del lenguaje sienta bien á los escritos festivos, y se necesaria en los doctrinales; pero carece de sonoridad y pompa. El lenguaje periódico es mas propio de los escritos sérios, sobre todo, cuando se quiere ostentar en ellos todas las galas del idioma; pero suele degenerar en difuso y cansado, asi como el cortado afecta á veces un laconismo desagradable. Por esta razon, los buenos escritores cuidan de emplearlos alternativamente, á fin de dar soltura y amenidad á sus obras, y producir el oportuno efecto, segun la clase de pensamientos que ofrecen, y el tono que quieren dar á la composicion. Nuestra lengua sin embargo, se complace mucho en el lenguaje periódico, al que le inclina sobre manera su índole peculiar; y nuestros prosistas antiguos ofrecen á cada paso bellísimos ejemplos de este modo de escribir; que deberán estudiar con grande esmero los principiantes.

Otras dotes debe tener la sentencia para ser perfecta, y pre-

sentaremos brevemente algunas reglas que conviene observar en su composicion.

Las propiedades mas esenciales de la sentencia se pueden reducir á seis, á saber: *pureza, claridad, precision, unidad, fuerza y armonía.*

Pureza. Es pura la frase que marcha arreglada á las reglas gramaticales, y tiene además un giro castizo propio de la índole particular de nuestra lengua. El faltar á la pureza en la cláusula, es hoy defecto mas comun todavía que el pecar contra la de las voces; y merece menos disculpa, porque una voz nueva suele ser precisa, un giro estranjero no lo es nunca; y se debe estar tanto mas alerta contra esta falta, cuanto que adultera el idioma en su esencia.

Claridad. Una esencia es clara cuando expresa perfecta y distintamente el pensamiento. Tambien para esto conviene observar con rigor las reglas de la gramática, pero no basta; pues bien puede una sentencia estar perfectamente ajustada á ellas, y ser no obstante de sentido ambíguo. Se debe además poner cuidado en dar á las palabras y á los miembros, cuando están estrechamente conexionados entre sí, el lugar mas cercano posible. Igual atencion merece la colocacion de las circunstancias peculiares á cada sentencia, para desnudar á esta de toda ambigüedad; pero sobre todo hay que atender á la disposicion propia de los pronombres relativos *que, cual, quien, cuyo,* y demás semejantes. Un error ligero puede oscurecer el sentido de una sentencia; y aun siendo inteligible, si dichas partículas relativas están fuera de su lugar, habrá siempre descuido y desaliño en el lenguaje.

Para que se vea cuán expuesto se está á faltar á la claridad sin este excesivo cuidado, citaremos un ejemplo sacado precisamente de uno de nuestros mas puros y correctos escritores, el eminente poeta Rioja. Dice en su admirable epístola moral.

Mas precia el ruiseñor su pobre nido
De pluma y leves pajas, mas sus quejas

En el bosque repuesto y escondido;
Que agradar lisongero las orejas
De algun príncipe insigne, *aprisionado*
En el metal de las doradas rejas.

La palabra *aprisionado* se refiere, segun la intencion del poeta, al ruiseñor: mas hallándose inmediata á príncipe puede inducir á suponer que este es el aprisionado. Con un poco mas de atencion, hubiera Rioja evitado este defecto, sin destruir la armonía del verso: por ejemplo:

Que de un príncipe insigne las orejas
Lisonjero agradar, aprisionado
En el metal de las doradas rejas.

Precision. Una sentencia tiene precision cuando consta solo de las palabras necesarias. Esta cualidad está íntimamente unida á la anterior, ó por mejor decir, es una de sus condiciones; porque para ser clara una frase ha de ser precisa; y al efecto, es necesario examinar bien todas las palabras que entran en la cláusula, vér si hay dos ó mas que, expresen la misma idea, y en tal caso, elegir la mas propia ó enérgica, y separar la otra.

Unidad. En toda composicion, es preciso que haya siempre alguna especie de unidad, á mayor abundamiento en las cláusulas que son composiciones cortas. Hemos dicho que el período puede componerse de muchos miembros; y como cada uno de estos expresa una idea, si todos no tienen entre sí estrecha conexion, si no se encaminan á un mismo fin, resultará confusion y embrollo.

Para conservar la unidad de un período, se observará, en primer lugar, que en el curso de él se cambie la escena lo menos posible. No se nos debe llevar precipitadamente, pasando de pronto de un lugar á otro, ni de una á otra persona. Por lo co-

mun hay en toda sentencia alguna cosa ó persona dominante, y esta debe regir, si es posible, desde el principio hasta el fin. Debe huirse tambien de acumular en una sentencia cosas que, mal conexionadas, irian mejor separadamente. La violacion de esta regla nunca deja de disgustar al lector, siendo preferible que las cláusulas pequen por demasiado breves. Los paréntesis, mayormente los muy largos, se deben evitar, y solo pueden usarse en ciertas ocasiones, cuando por la vivacidad del pensamiento se toca una cosa ajena de la sentencia, como encontrada al paso. Finalmente, para que la sentencia aparezca con toda la unidad y limpieza que se requiere, se ha de cerrar de una manera completa y rotunda, sin que le sobren ni falten palabras para la conclusion del sentido.

Fuerza. La fuerza ó energía de las cláusulas consiste en que sus diversas partes se coordinen de modo que representen el pensamiento total lo mas ventajosamente posible para que produzca la impresion que se desea. La claridad, la precision y la unidad contribuyen mucho á la energía de la frase, pero aun hay otras condiciones que la aumentan y que convendrá tener presentes.

Las partículas copulativas, disyuntivas, relativas y todas las demás usadas para las transiciones y conexiones, deben ocupar su propio lugar, y se observará cuidadosamente, cuándo es oportuno el omitirlas ó multiplicarlas. Su supresion produce un bellísimo efecto siempre que se pretende pasar rápidamente la imaginacion por diferentes objetos, abrazándolos todos como con una sola ojeada. Por el contrario, cuando se desea parar la atencion en cada uno de ellos, la misma partícula puede servir para presentarlos mas desunidos y especificados.

Ejemplo de lo primero. *Pueblo, Senado, Cónsules, todos se reunieron en el Foro.*

Ejemplo de lo segundo. *Iré, y le buscaré, y le hablaré y le dispondré á favor vuestro.*

Toda expresion que sea la capital en la sentencia, y deba por consiguiente despertar en primer grado la atencion, se colocará en el mejor lugar de aquella. Por lo general, las palabras mas

importantes deben ocupar el principio, porque el órden mas natural y sencillo es colocar al frente el objeto principal de la proposicion; pero algunas veces estarán mejor colocadas en el medio, y todavía mejor al fin, porque así se quedan mas fijas en el ánimo, no habiendo nada despues que destruya su efecto. En todo caso es preciso atender á que estas palabras, donde quiera que se coloquen estén límpias y desembarazadas de cualesquiera otras que puedan retardar su marcha: que nunca su colocacion ocasione inversiones violentas, y finalmente que por ningun título dañen á la claridad.

Una regla general y muy importante para construir las sentencias con energía, es hacer que sus miembros tengan á lo menos el mismo grado de importancia desde el primero hasta el último. Bellísimo será, si se puede conseguir sin afectacion, el que la importancia de las palabras ó de los miembros de la cláusula vaya en aumento; pero nunca será tolerable el órden inverso, porque en todas las cosas gusta naturalmente ir ascendiendo á lo que es mas y mas bello, siéndonos enojoso, despues de haber puesto la vista en un objeto considerable, pasarla sucesivamente á otros de menor precio. Debe tambien cuidarse de que cuando el período se componga de varios miembros, se concluya casi siempre con el mas largo: lo primero, porque los períodos divididos de esta suerte se pronuncian con mas facilidad; y lo segundo porque colocado antes el miembro mas corto, se percibe mas pronto la conexion que entre los dos existe. Es tambien regla general que el período concluya con palabra de alguna importancia. Por buena que sea la construccion de una sentencia, perderá mucho de su vigor y hermosura, si finaliza con un adverbio ó alguna circunstancia de poco momento. No obstante, cuando la mayor fuerza de la cláusula estriba en una de estas palabras, como sucede algunas veces, tendrá buen lugar en la conclusion, porque el adverbio es entonces el término capital.

Finalmente, la regla fundamental, comprensiva de todas las demás, para una construccion hermosa y enérgica, es dar el órden mas claro y natural á las ideas que intentamos trasladar

á los ánimos de otros. Esto será muy fácil á los que tienen bien digeridas las ideas que van á expresar, y poseen con perfeccion el idioma en que hablan ó escriben.

Armonía. El hombre es naturalmente sensible á la armonía, la cual ejerce tal imperio en su alma, que solo por medio de sonidos oportunamente combinados, y sin que palabra alguna ayude al efecto, se puede excitar en él alternativamente la alegría, el pesar, la serenidad, el furor y todas las pasiones. Esta cualidad del lenguaje que algunos afectan despreciar, por atender únicamente el pensamiento, como la parte mas digna de los escritos, es sin embargo de tal importancia, que basta su carencia para condenar una obra al desprecio y olvido, sobre todo si es de aquellas que no se limitan á la instruccion, sino que aspiran tambien á deleitarnos. Particularmente las naciones que tienen la fortuna de poseer una lengua sonora, capaz de prestarse á todos los efectos de la armonía, no puede prescindir de su encanto, ni perdonan la falta de una prenda tan necesaria á sus oidos y tambien á su corazon, porque si el pensamiento se dirige al entendimiento para ilustrarle, el sonido va derecho al corazon, comunicándole sus vibraciones con las que le conmueve y exalta. De aquí el error de los que juzgan solo del mérito de una obra por el fondo, y pretenden que para apreciarla es fuerza ver si traducida á otro idioma conserva para los extraños el mismo valor que en el original tenia. Indudablemente las hay que con semejante transformacion quedan reducidas á muy poco, porque despojadas de su gala y principal encanto, se presentan sin uno de los mas pederosos medios que el Criador ha concedido al hombre para mover á sus semejantes. Ese aroma, ese perfume encantador que presta la armonía á ciertas composiciones, y embriaga de placer á los que le aspiran, desaparece en la traduccion, y queda el original como la flor en un herbario, que siendo la misma, no conserva sin embargo ni su elegante forma, ni sus vivos colores, ni menos su fragancia.

La armonía, es pues, uno de los puntos á que mas debe atenderse en toda composicion, sobre todo si es poética ú oratoria. Pero esta armonía la deben generalmente los escritores

mas bien á una disposicion natural que á los afanes del estudio. Oidos nacen tan sensibles, que perciben al momento hasta las menores faltas en este punto, y no se satisfacen sino cuando la frase ha llegado á ser completamente cadenciosa y sonora; otros son tan desgraciados que los sonidos mas ásperos no les chocan: poetas hay á quienes ocurren sin esfuerzo las voces y frases mas suaves: y otros que inútilmente se afanan por buscarlas, estando destinados á usar siempre de un lenguaje duro y desapacible. No obstante, el estudio puede enmendar mucho este defecto natural, y contribuye en gran manera á formar un lenguaje terso y agradable. Sobre todo, hasta á los dotados de las mas felices disposiciones les conviene ejercitarse mucho en perfeccionar tan buenas cualidades, porque el descuido puede malograrlas; y suele la falta de esmero hacer que escriba con desaliño y rudeza el que á poca costa hubiera llegado á ser un modelo de elegancia y armonía.

Consiste la armonía en cierta eleccion y colocacion de las palabras de que consta la sentencia, de forma que resulte grata al oido y fácil á la pronunciacion. De tres causas puede por lo tanto provenir la armonía de un período: 1.ª De que las palabras de que consta, sean por sí mismas y por su combinacion fáciles de pronunciar, en cuyo caso se puede llamar á la frase *melodiosa ó suave*. 2.ª De que sus diferentes partes estén distribuidas con cierta proporcion musical que se llama *ritmo ó número*. 3.ª De que las palabras, por la naturaleza de los sonidos, ó por la cantidad de las sílabas, tengan cierta analogía con los objetos que representan. A esto se llama *armonía imitativa*.

Para alcanzar puramente la suavidad de la frase, se elegirán palabras de sonido agradable y fácil pronunciacion. Cuando sean ásperas y por la mala coordinacion de sus vocales y consonantes, difíciles de pronunciar, serán tambien penosas al oido, y se deberán sustituir con otras que expresen la misma idea ó se le acerquen. Pero aun mayor cuidado habrá de ponerse en la colocacion de las palabras, pues aunque sean blandas y agradables, jamás se formará con ellas un período que tambien lo sea, si no se les dá una colocacion desembarazada y sonora. Debe,

pues, evitarse cuanto sea posible la concurrencia de dos palabras, tales que acabe la primera y comience la segunda con una consonante de pronunciacion fuerte, como *error remoto*, pues se hace muy duro el paso de una á otra. Se cuidará de que no sean idénticas las sílabas respectivamente final y primera, como *consentir tiranos*. La reunion de muchas vocales, como *iba á Aragon*, es igualmente desagradable por lo difícil de pronunciar; y finalmente: chocan las palabras que á muy corta distancia terminan en una misma consonancia ó asonancia.

El *ritma* ó *número* del período se consigue, procurando que asi sus miembros, como los respectivos incisos de estos, estén distribuidos de modo que la respiracion no se fatigue para recitarlos, y que las pausas de sentidos mayores y menores caigan á tales distancias, que estas tengan en sí cierta proporcion musical. Ya se deja conocer que el buen oido del escritor entra por mucho en esto, y que no existe mas regla que leer constantemente nuestros buenos prosistas y poetas, entre los cuales los hay que sobresalen en esta parte, como Cervantes, Fray Luis de Granada, Fray Luis de Leon, Herrera y Rioja.

En cuanto á la cadencia final, que por ser la parte mas sensible al oido, es la que pide mayor cuidado, la única regla importante, que puede darse es, que el sonido vaya creciendo hasta el fin: que en general, asi como deben reservarse para lo último los miembros mas largos, asi tambien deben estos terminarse con las palabras mas llenas y sonoras: y que aun en los escritos, que exigen menos armonía, no se coloquen los monosílabos en el final de las cláusulas.

Nuestra lengua que, aunque no tan flexible como la latina, admite giros muy varios, se presta mucho por esta causa á la formacion de períodos rotundos y numerosos. Por desgracia la continua lectura de libros franceses, cuya lengua se halla sujeta á un órden gramatical mas riguroso, ha contaminado tambien en este punto el habla castellana, que ha perdido gran parte del atrevido vuelo que en otro tiempo ostentaba. La poesía se ha resistido en verdad, á esta esclavitud, y campea todavía mas libre y animosa en sus giros; pero la prosa no ha podido resistir, se ha hecho

mas humilde y rastrera, y convendria que sin rayar en la afectacion, se le restituyese alguna parte de lo que ha perdido.

La *armonía imitativa* tiene dos grados. Primero; cierta conveniencia vaga y genérica del sonido dominante en una composicion, con la naturaleza de los pensamientos que encierra, con el objeto general de la obra. Segundo; la analogía particular que tienen con algun objeto los sonidos empleados para describirle. Ambos grados, y particularmente el primero, pueden convenir hasta cierto punto á la prosa mas humilde; pero en general, y sobre todo el último, son mas propios de la poesía.

Es evidente que se debe adoptar al tenor de la composicion cierta cuerda ó tono particular. A un discurso magnífico, importante ó sentencioso, pertenece un tono grave y reposado, y á este corresponden cláusulas llenas y numerosas. Los discursos violentos, los raciocinios acalorados, piden un tono mas subido, y de consiguiente las medidas de sus cláusulas deberán ser mas cortas, vivas y fáciles. Tan absurdo seria escribir en una misma cadencia un panegírico y una invectiva, como poner una letra amorosa en el aire y tono de una marcha guerrera. Por tanto, es necesario que nos formemos de antemano una idea cabal del tono que corresponde al asunto; esto es, de aquel tono que toman naturalmente los sentimientos que vamos á expresar, y en el cual suelen manifestarse ellos mismos, ya sean rotundos y blandos, ya graves y magestuosos, ya brillantes y vivos, ya interrumpidos y variados. Esta idea general debe servir de norma á nuestra composicion, y darnos la clave para hablar en estilo musical, formando el cuerpo de la melodía, que ha de ser varia y versificada, segun varien nuestros sentimientos, y segun sea necesario para producir cierta variedad que ahlague y lisonjee el oido.

En cuanto á la imitacion de algun objeto por medio de los sonidos, tres son las clases de objetos que pueden ser imitados. 1.° Otros sonidos. 2.° El movimiento físico y sensible de los cuerpos. 3.° Las conmociones y pasiones del ánimo.

Con respecto á lo primero, sabido es que en todas las lenguas hay palabras que tienen alguna semejanza con el sonido que sig-

nifican. En la nuestra, por ejemplo, hay el *murmurio* de las fuentes, el *bramido* de los vientos, el *zumbido* de los insectos, el *estampido* del trueno, etc. A esta semejanza se llama *onomatopeya*. Pues bien, cuando se trata de expresar un ruido cualquiera, fácil es reunir voces que le imiten hasta cierto punto, como:

El ronco son de la tartárea trompa.
Retumba en torno el cóncavo sonoro.
En seco son de su furor quejarse.

y otras mil frases que pudiéramos citar, sin que se requiera mucho arte en el poeta para lograr esta imitacion.

Menos fácil es imitar el movimiento, y aun á priméra vista parece que no hay ninguna conexion entre él y el sonido. La música está sujeta al compás, el cual siendo mas lento ó mas vivo hace que los sonidos lleguen á nosotros tardos ó apresurados, siguiendo igual movimiento. Asi, pues, como hay voces que por la colocacion de sus acentos son largas ó breves, como unas por su composicion son mas fáciles de pronunciar que otras, podemos de este modo apresurar ó retardar la pronunciacion de una cláusula, y recordar á la mente un movimiento lento ó apresurado.

Dice Rioja:

Las torres que desprecio al aire fueron
A su gran pesadumbre se rindieron.

El segundo verso, por lo que tarda en pronunciarse y por su armonía, imita muy bien el movimiento de una gran masa que se va derrumbando á impulsos del tiempo.

Fray Luis de Leon, en la profecía del Tajo, imita perfectamente el ondular de una bandera.

Que al aire desplegada va ligera

Las pasiones parecen todavía mas difíciles de imitar que el movimiento, pero como el sonido ejerce tal poder en nuestra alma; como la música, segun ya queda indicado, mueve ó calma nuestras pasiones, fácil es que nuestra imaginacion se exalte, y encuentre en cierta coordinacion de sonidos la imitacion de aquellas pasiones que estos suelen escitar. Asi, pues, una composicion, en la cual las palabras y su colocacion ofrezcan una serie de sonidos templados, fuertes, blandos ó arrebatados, hará que nuestro ánimo tome á poco tiempo una disposicion semejante; y de esta mágia, la mayor que puede ofrecer el poeta, la mas difícil de alcanzar, la que puede ser un don privilegiado del cielo, pudiéramos ofrecer numerosos ejemplos, tomados de nuestra propia literatura.

Léanse las odas á la vida del campo por Fray Luis de Leon, y á don Juan de Austria por Herrera, y se verá que desde la primera estrofa siente el lector ya la dulce calma, ya el entusiasmo guerrero que han tratado de inspirar sus autores.

Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido
Y sigue la escondida
Senda, por donde han ido
Los pocos sábios que en el mundo han sido.

La suavidad de las palabras, la sencillez de la expresion, la lentitud con que es preciso leer esa estrofa, inspiran luego la paz y la templanza que anidaban sin duda en el pecho de su autor, cuando lo escribia:

Cuando con resonante

Trueno y furor del rayo impetuoso
A Encélado arrogante
Júpiter poderoso
Despeñó airado en Etna cavernoso.

La combinacion métrica es la misma, y sin embargo ¡qué diferente sensacion producen las palabras sonoras de esta estrofa, sus esdrújulos que obligan á leerla rápidamente, y la rudeza de su último verso! En la primera parece gozarse de un viento suave y apacible: en la segunda se cree ya oir la trompa guerrera.

CAPITULO IV.

De las figuras.

No basta que el pensamiento de una sentencia tenga todas las cualidades que hemos manifestado: no basta que el período esté construido con arte y sea grato al oido: aun así podrá la composicion á que pertenezcan cláusulas semejantes carecer de aquella animacion, de aquel colorido que deben tener las obras poéticas y oratorias para agradar y conmover. Existen otros adornos, otras prendas que añaden gran valor á los escritos, y en las cuales estriba á veces su principal efecto, adornos de que no pueden desentenderse la elocuencia y la poesía, porque serian entonces como el bosquejo de un cuadro, estarian señalados los contornos de las figuras, se conoceria el objeto del pintor; pero sin claro oscuro ni colorido, no ofrecerian tales figuras relieve alguno, no habria en ellas la expresion, la vida que se requiere para que la ilusion sea completa y los ojos se apartarian sin interés de aquel cuadro inanimado.

Estos adornos son los que los retóricos han llamado *figuras*, nombre que sin embargo no cuadra bien á todos.

Grande asunto ha sido siempre este de las figuras, y sobre

él se han escrito volúmenes enteros; pero tanto afan ha venido solo á parar en rellenar la memoria de los jóvenes con nombres exóticos, difíciles de pronunciar y de retenerse, sin que al cabo enseñen á escribir con mas acierto. Son únicaménte útiles á los que gusten analizar las diferentes formas del lenguaje, ora procedan de la necesidad ó de la comodidad del que habla, ora nazcan del deseo de agradar, ora en fin sean recursos de que la imaginacion y las pasiones se valen para dar mas fuerza al discurso.

A veces un mismo pensamiento, sin variar la idea que contiene, sin alterar las palabras que lo expresan, puede tomar diferentes formas, distintas unas de otras, manifestando por consiguiente distinta intencion que el que escribe ó habla. *Vino Pedro* (afirmativo) ¿*Vino Pedro*? (interrogativo), son dos formas distintas de un mismo pensamiento, expresado del mismo modo. ¿*Amas á Juan*? Es una mera pregunta, ¡*Amas á Juan*! Puede ser hasta una reconvencion, una amenaza. Desde luego se ve que estas diferentes formas que toma el pensamiento pueden ser un poderoso recurso para la manifestacion de las pasiones.

Otras veces no existen palabras para expresar una idea, y echamos mano de alguna que tiene con esta cierta semejanza; ó bien buscamos relaciones entre las palabras para sustituir las mas débiles con las de mas efecto; ó damos á una expresion diferente sentido del que en realidad tiene; y entonces sin variar el pensamiento, le presentamos con distintos signos.

Ocurre tambien que sin variar ni el pensamiento ni las palabras, damos á estas una colocacion particular, alterando el órden natural; y dando asi, ó mas energía, ó mas elegancia á la frase.

Por último, hay palabras, cuya repeticion ó supresion produce escelente efecto, y en tal caso gana tambien el discurso, como ya en otra parte hemos visto, en energía ó elegancia.

De todos estos diversos casos, el único en que se comete realmente una figura, es el primero; porque el pensamiento entonces toma en realidad una forma nueva. El segundo no es mas

que una licencia que nos tomamos de variar la acepcion usual de algunas palabras; y los otros se reducen á ciertas maneras elegantes de combinar las expresiones.

A lo primero llamamos *Figuras de pensamiento*; á lo segundo *Tropos*, de un nombre griego que expresa el acto de volver; y á lo tercero *Elegancias*.

Todos estos adornos del lenguaje son debidos, unas veces á la necesidad, por falta de término propio que exprese nuestra idea; otras al deseo de embellecer la expresion y dar mas realce al concepto: otras á las pasiones y situacion del ánimo que los inspiran. En el orígen de las sociedades, cuando las lenguas eran todavía pobres, la imaginacion mas viva y lozana, las pasiones mas vehementes, han debido ser de mas frecuente uso estos modos de expresarse nuevos, elegantes, figurados y enérgicos. La templanza que en los ánimos y la fantasía produce la civilizacion, ha ido calmando despues aquel ardor primitivo; pero los modos de expresarse que entonces se inventaron subsisten, ya porque á veces el sentido figurado ha quedado como sentido recto; ya porque los hombres acostumbrados á su hermosura no han querido desprenderse de esta fuente del placer; ya porque así se añade no pocas veces claridad y energía al discurso; y si la filosofía usa con parsimonia de semejantes giros, la oratoria, y sobre todo la poesía, han hecho de ellos su patrimonio, y se complacen ambas con su frecuente uso, aunque este debe ser siempre dirigido por la sana razon y el buen gusto.

Las figuras y demás exornaciones del discurso, enriquécen la lengua haciéndola mas abundante y armoniosa, ponen á la vista las ideas mas abstractas; expresan las mas delicadas gradaciones del pensamiento; conservan al lenguaje la dignidad, gracia y magnificencia, de que carecia sin ellas, nos proporcionan el placer de completar sin confusion dos objetos que se presentan juntos, á saber: la idea principal y la expresion figurada que le sirve de adorno; en suma, procuran á la par claridad y hermosura.

Mas ni el orador, ni el poeta intenten encontrar en los libros

ni en las reglas esos modos de hablar bellos y enérgicos. Las reglas utilísimas para procurar al pensamiento y á la cláusula las cualidades indispensables que mas arriba hemos explicado, son totalmente nulas para inspirar al escritor esta clase de adornos que dan, como ya hemos dicho, color y vida á los escritos. Si el orador, si el poeta, saben sentir, si tienen pasiones, si el cielo les formó tales, los hallarán, sin buscarlos, en su corazon y fantasía. Nunca dirán: aquí conviene usar de esta figura, allá sienta bien este tropo, sino que les ocurrirán naturalmente y los escribirán sin acordarse de que son tropos ni figuras. No obstante, conviene mucho leer atentamente los buenos escritores que supieron observar y pintar la naturaleza, para pintarla tambien nosotros con acierto; y de igual modo conviene estudiar á los que han sabido analizar el lenguaje figurado de la imaginacion y de las pasiones con crítica y filosofía, para evitar los extravíos á que puede inducir el mal gusto.

Haremos por consiguiente una ligera reseña de las principales figuras y adornos retóricos, omitiendo muchos nombres, seguros de que aun la mayor parte de los que escribamos no quedarán por mucho tiempo grabados en la memoria de los jóvenes; á pesar de lo cual, si han nacido con talento, no dejarán de usar en sus escritos de las figuras que espresan.

ARTÍCULO PRIMERO.

Figuras de pensamiento

Las figuras que ponemos en primera línea, son las que hemos dicho que únicamente deben llamarse tales, y son las relativas á las diferentes formas que puede tomar el pensamiento. Estas,

si queremos proceder con algun órden, se pueden dividir en cuatro clases.

1.ª Figuras para dar á conocer los objetos en sí mismos.

2.ª Figuras para comunicar simples raciocinios.

3.ª Figuras que sirven para expresar las pasiones.

4.ª Figuras para presentar los pensamientos con cierto disfraz y disimulo.

PRIMERA CLASE.

Descripcion. Sirve para hacer visible un objeto, individualizando sus propiedades y circunstancias. No hay objeto en el mundo material ó abstracto, que no pueda pintarse y hacerse sensible á nuestra mente con rasgos propios y enérgicos. Semejantes pinturas deben ser siempre verdaderas, y lo mas concisas que fuere posible : si el objeto es material, ha de parecer que le estamos viendo : si abstracto, se le dará forma, haciéndolo perceptible á nuestro entendimiento con rasgos que, por decirlo así, lo materialicen. Tambien la concision es prenda indispensable, porque las descripciones largas cansan y fatigan por buenas que sean.

Para ejemplo de descripciones, trasladaremos aquí la bellísima que del águila hace Melendez, en su oda á las artes.

Cual el ave de Jove que saliendo
Inexperta del nido, en la vacía
Region desplegar osa
Las alas voladoras, no sabiendo
La fuerza que la guia :
Y ora vaga atrevida, ora medrosa;
Ora mas orgullosa
Sobre las altas cimas se levanta;

Tronar siente á sus pies la nube oscura;
Y el rayo abrasador ya no la espanta;
Al cielo remontándose segura:
Entonce el pecho generoso, herido
De miedo y alborozo, ufano late;
Riza su cuello el viento
Que en cambiantes de luz brilla encendido;
El ojo audaz combate
Derecho el claro sol, le mira atento;
Y en su heróico ardimiento
La vista vuelve, á contemplarse para
La baja tierra; y con acentos graves
Su triunfo engrandeciendo, se declara
Reina del vago viento y de las aves.

Enumeracion. Esta figura se confunde con la descripcion, cuando se reduce á enumerar ó á hacer reseña de las partes de que consta un objeto cualquiera: mas hay enumeraciones que no son rasgos descriptivos; y entonces son simples ó *con distribucion*, es decir, cuando se añade alguna circunstancia á cada una de las cosas que se citan.

Ejemplo de enumeracion simple.

«*El sosiego*, (dice Cervantes en el prólogo del Quijote,) *el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu; son grande parte para que las musas mas estériles se muestren fecundas.*

Ejemplo de enumeracion con distribucion, del mismo autor.

«*Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso* (*Don Quijote*) *aguardar mas tiempo á poner en efecto su pensamiento, apretándole á ello la falta que él pensaba hacia en el mundo su tardanza: segun eran* los agravios *que pensaba* deshacer, tuertos *que* enderezar, sinrazones *que* enmendar, abusos *que* mejorar y deudas *que* satisfacer.

SEGUNDA CLASE.

Antítesis. Es una figura por la cual se contraponen unos pensamientos á otros, para darles mayor desenvolvimiento. Debe usarse de ella con mucha parsimonia, sobre todo si la obra es seria.

Ejemplo. «*Yo velo, cuando tu duermes: yo lloro, cuando tu cantas; yo me desmayo de ayuno, cuando tu estás perezoso y desalentado de puro harto.* (Quijote.)

La antítesis llevada al extremo, suele degenerar en ridícula, por mas que tenga cierto brillo y ofusque con su forma aguda y sentenciosa. Nuestros autores son muy dados á esta figura y deslucen á veces sus obras con su inmoderado uso. Sirva el siguiente ejemplo para muestra de antítesis y de mal gusto.

«*¿Pueden por ventura buscar la paz en la guerra los que siempre desean la guerra en la paz?*

Concesion. En esta figura se concede una cosa que parece ser contraria al que habla, para rebatirla en seguida. Tiene cierta analogía con la *permision* por la cual se invita á alguien á cometer un daño ó un crímen, con el objeto de apartarle de él por el horror que ha de causarle. Ejemplo:

«*El oro, decís vosotros, alienta á los ingenios, lo concedo mas ¿cuántos corazones corrompe antes?*

Epifonema. Es una especie de exclamacion ó reflexion breve al final de un período. Ejemplo:

«*Cayó Rocinante y fué rodando su amo una buena pieza por el campo, y queriéndose levantar, jamás pudo. ¡Tal embarazo le causaba la lanza, adarga, espuelas y celada, con el peso de las antiguas armas!*

Amplificacion. Consiste en presentar un pensamiento bajo diferentes fases, ya enumerando las partes de que consta el objeto que se intenta describir, ya acumulando circunstancias que

le dan mejor á conocer. Si se dice: *que una ciudad ha sido tomada por asalto, arrasada y pasados á cuchillo sus habitantes,* se pondrá en pocas palabras este hecho en conocimiento del oyente; pero si se quiere darle una idea mas cabal de semejante desastre, á fin de producir mayor sensacion en su ánimo, se hará una pintura circunstanciada, manifestando el furor de los soldados, los edificios entregados á las llamas, los habitantes abrasados por el fuego, ó bañados en su sangre, etc. Esta figura empleada con oportunidad y cordura es de sumo efecto: pero la amplificacion tiene un grande escollo, y es que el escritor, dejandose llevar de su fantasía, no sepa contenerse en los límites debidos. Entonces se hace difusa, lánguida, pesada, y llega á cansar por su escesiva extension ó supérfluo ornato. En estos casos es siempre mejor quedarse corto.

Gradacion. Consiste en presentar una serie de ideas que vayan constantemente de menor á mayor. Llámanse tambien *Climax*. Ejemplo.

«*Asi como suele decirse el gato al rato, el rato á la cuerda, la cuerda al palo: daba el arriero á Sancho, Sancho á la moza, y todos menudeaban con tanta prisa, que no se daban punto de reposo.*»

Parodoja. Consiste en ofrecer reunidas en un mismo objeto cualidades que á primera vista parecen contradictorias. Ejemplo.

¿Que vale el no tocado
Tesoro, si corrompe el dulce sueño,
Si estrecha el nudo dado,
Si mas enturbia el ceño,
Y deja en la *riqueza pobre* al dueño?

Semejanza, símil ó comparacion. Hé aquí una figura usada con frecuencia, sobre todo en la poesía y que empleada con oportunidad es siempre de bellísimo efecto. Consiste en hallar

cierta analogía entre dos objetos y explicar el uno por el otro. Uno de los mas agradables ejercicios de la imaginacion es el de comparar distintas ideas, descubriendo sus relaciones; y en la novedad y la variedad de las inesperadas, se ostenta principalmente el ingenio del escritor. Ejemplo.

Como los rios que en veloz corrida
Se llevan á la mar, tal soy llevado
Al último suspiro de mi vida.

(*Rioja*).

Mas por lo mismo que el símil es una figura tan hermosa se cae con frecuencia en su abuso é inoportuno empleo: necesita, pues, el escritor mucha precaucion y acierto para que no se trueque en defecto lo que piensa ser una belleza: por esta razon no estarán demás aquí algunas advertencias.

El símil se emplea con mas naturalidad cuando el ánimo se halla tranquilo, que cuando está agitado por una pasion fogosa. El buscar relaciones entre objetos diferentes, es propio de la reflexion, y por lo tanto no acertarán los que, por ejemplo, en un drama introduzcan inoportunamente este adorno en diálogos vivos y animados, ó en soliloquios donde deben campear únicamente los arrebatos de las pasiones.

La semejanza entre los objetos que se comparan no debe ser demasiado próxima y obvia, ni tampoco muy remota, en el primer caso se hace trivial, en el segundo se convierte en un enigma. Por esta misma razon nunca ha de ser desconocido el objeto, de donde se tome el símil, pues entonces no se percibe la verdad de la semejanza.

Por último, es conveniente que en las composiciones serias y magestuosas no se tomen nunca por términos de comparacion objetos bajos é innobles; y aun siendo los símiles claros, oportunos y bien escogidos, no se prodiguen con demasía, ni se acumulen para ilustrar un mismo objeto.

TERCERA CLASE.

Apóstrofe. Consiste en dirigir la palabra á algun objeto, sea ó no animado. Ejemplo.

¿Y dejas, pastor santo,
Tu grey en este valle hondo, oscuro
Con soledad y llanto?
¿Y tu rompiendo el puro
Aire, te vas al inmortal seguro?

(*Fr. Luis de Leon.*)

Conminacion. Sirve para intimidar á uno con la amenaza de castigos ó males terribles.

Correccion. Consiste en retractar ó explicar de algun modo lo mismo que se acaba de decir. Ejemplo.

«*Intrépido y constante guerrero: mal digo; temerario y obstinado te llamará la posteridad.*

Exclamacion. Es un grito que se lanza, cuando se está poseido de un afecto vivo de dolor, alegria, temor, etc.

Imprecacion. Deprecacion. Con la primera figura se desea que acaezcan males á alguna persona, á impulsos de la ira, venganza, ó desesperacion. Con la segunda al contrario, se recurre á los ruegos y aun á las lágrimas para obtener alguna cosa.

Hipérbole. Consiste en exagerar las cosas ya en mas, ya en menos; pero de suerte que las expresiones queden reducidas á su justo valor por el que sabe apreciarlas. La pasion es la que con mas frecuencia hace cometer esta figura. Su uso es muy comun, y hasta muchas expresiones hiperbólicas han pasado al

lenguaje familiar, como *mas ligero que el viento, tan blanco como la nieve*. Cuando tiende á disminuir, se emplea mas bien en composiciones jocosas que en las sérias. De todos modos y particularmente en estas últimas, no debe pecar la hipérbole ni por atrevida, ni por exagerada. La prudencia, tan recomendada en las demás figuras, conviene sobre todo á esta; pues de lo contrario, cansa y degenera en ridícula. De esta clase es la de Calderon, cuando hablando de un caballo dice, y esto en boca de una dama:

Hipócrifo violento,
Que corriste parejas con el viento.
¿Dónde rayo sin llama,
Pájaro sin matiz, pez sin escama,
Y bruto sin instinto
Natural, al confuso laberinto
De estas desnudas peñas
Te desbocas, te arrastras y despeñas?

Prosopopeya ó personificacion. Esta es una de las mas vehementes, y brillantes figuras. Consiste en atribuir cualidades propias de los seres animados, particularmente del hombre, á seres inanimados, incorpóreos y abstractos. Es muy comun su uso en los violentos accesos de algunas pasiones, cuando nos vemos sumergidos en una profunda tristeza ó nos sobreviene alguna desgracia. Entonces creemos que aquellos seres, aun los mas insensibles, son capaces de comprender nuestro dolor y de compadecernos. Ejemplo:

«*Dan voces contra mí las criaturas... La tierra dice: ¿por qué le sustento? El agua dice: ¿por qué no le ahogo? El aire dice: ¿por qué le doy huelga? El fuego dice: ¿por qué no le abraso?* (Fray Luis de Granada).

Cuatro son los modos mas generales de esta figura.

1.° Cuando simplemente se dan á objetos inanimados ó incor-

póreos epítetos que solo convienen á los animados ó corpóreos, como cuando se dice: *la avaricia es insaciable, la ignorancia es atrevida.*

2.° Cuando se introducen los seres inanimados, obrando como si tuviesen vida. Ejemplo:

La codicia, en las manos de la suerte,
Se arroja al mar, la ira á las espaldas,
Y la ambicion se rie de la muerte.
(*Rioja*).

3.° Cuando se les dirige la palabra como si pudiesen entender lo que decimos. Ejemplo:

Morada de grandeza,
Templo de caridad y de hermosura,
El alma que á tu alteza
Nació, ¿qué desventura
La tiene en esta cárcel baja, oscura?
(*Fray Luis de Leon*).

4.° Cuando los introducimos hablando ellos mismos.
El rio sacó fuera
El pecho, y le habló de esta manera:
En mal punto te goces
Injusto forzador, etc.
(*Fray Luis de Leon*)

Reticencia. En esta figura interrumpe el que habla su dis-

curso para pasar á otro objeto; pero debe decirse lo bastante para que se pueda adivinar fácilmente lo que se queria y aun algo mas de lo que se queria añadir. Virgilio pone una muy enérgica en boca de Neptuno, cuando este reconviene á los vientos por haber movido, sin su licencia, una tempestad contra los Troyanos.

Yo os juro... Mas los mares removidos conviene sosegar.

Interrogacion. Consiste en hablar preguntando, no para que nos respondan, sino para dar mas fuerza á lo que decimos. Ejemplo:

«¿Qué inteligencia sondeará la profundidad de este abismo? ¿Qué pensamientos nos representará el poder que llama las cosas que no son como si fuesen? ¿Admiraremos bastantemente á un Dios que manda que haya luz y luz hay?

CUARTA CLASE.

Alegoría. Considerada esta figura como una metáfora continuada pertenece á la clase de los tropos; pero tambien corresponde á las formas del pensamiento, cuando su objeto es presentar una idea con cierto disfraz y disimulo. Sin embargo, hablaremos de ella, cuando tratemos de la metáfora.

Dubitacion. Consiste en deliberar acerca de lo que ha de hacerse: y sirve para expresar la irresolucion de una persona que violentas pasiones agitan.

Dialogismo. Supone un discurso en boca de alguna persona: si es esta misma la que habla, se llama *soliloquio.*

Atenuacion. Rebaja artificiosamente las buenas ó malas cualidades de algun objeto, aunque con intencion de que no se le aprecie en su verdadero valor. *No te aborrezco*, en ciertas ocasiones, vale tanto como *yo te amo.*

Perífrasis. Si no se cita un objeto con su propio nombre; si se emplea para ello algun rodeo, citando solo circunstancias,

cualidades ó usos del mismo objeto, se cometerá esta figura Es una especie de enigma. Fray Luis de Leon dice:

La luna..... mueve
La plateada rueda, y va en pos de ella,
La luz do el saber llueve.
Y la graciosa estrella
De amor la sigue reluciente y bella.

Estos dos últimos astros son Mercurio y Venus.

Pretericion. Con esta figura se finge pasar en silencio cosas sobre las cuales se insiste no obstante con fuerza. Ejemplo:

«Nada diré de su lujuria, nada de su insolencia, nada de sus maldades y torpezas: solo hablaré de sus usuras y concusiones.»

Ironía. En la ironía se dice lo contrario de lo que se piensa y se quiere dar á entender. Decia Juvenal, refiriéndose á la supersticion de los Egipcios: «¡*Oh santas gentes! les nacen dioses hasta en sus huertos.*» Hay ironías de diferentes especies: y se les dan diferentes nombres; pero esta nomenclatura no conduce á nada.

ARTICULO II.

Tropos.

Metáfora. Esta es una de las figuras mas importantes, y acaso la que con mas frecuencia se usa en toda clase de escritos. Hasta el lenguaje familiar se sirve de ella, pues multitud de ex-

presiones que corren en boca del mismo vulgo, no son mas que metáforas convertidas en locuciones familiares: como *es una fiera*, para calificar á un hombre feroz; *el báculo de su vejez*, para señalar á un hijo que sostiene á su padre anciano; *la flor de los años*, en vez de la juventud, etc. Hasta la voz *metáfora* es el único nombre de figura retórica que, despojándose del aire pedantesco, ha logrado pasar al lenguaje comun, aunque de orígen griego.

Es la *metáfora* la expresion de una idea por medio de una palabra ó palabras, cuya significacion propia es diferente, pero que tiene alguna analogía con la idea que se va á expresar: es voz que vale tanto como *traslacion*. Por ejemplo: la palabra *columna* significa solo en su acepcion propia, el pilar que sostiene un edificio; y como un buen ministro sirve tambien para sostener un Estado, se dice por traslacion ó metáfora que *un buen ministro es la columna del Estado*.

Nos valemos casi por necesidad de esta figura para tratar de las ideas abstractas y cosas espirituales, haciéndolas palpables á los oyentes por medio de objetos corporales. Así decimos, *la luz del entendimiento*, *la llave de las ciencias*; para denotar la facultad de pensar, ó los estudios preparatorios de las ciencias.

La oratoria y la poesía son las que hacen mas frecuente uso de la metáfora, debiéndole una y otra gran parte de su gracia, majestad y belleza.

La metáfora trae su orígen de la comparacion, y no es en realidad mas que un símil abreviado. Cuando queremos manifestar que un hombre es muy valiente, decimos: *es valiente, como un leon*, comparándole con este animal, cuyo atributo es la valentía; pero si para mayor brevedad decimos solo: *ese hombre es un leon*, entonces la comparacion se convierte en metáfora. Por esta razon conviene observar para el uso de este tropo las mismas reglas, que hemos dado para las comparaciones ó símiles.

La metáfora es *simple*, cuando en la frase no hay mas que un solo término metafórico, como en la frase ya citada de: *un buen*

ministro es la columna del Estado. Si hubiera mas términos con otros de significacion literal, como en esta: *un buen ministro es la columna que sostiene, el edificio del Estado*; pasa entonces á ser una metáfora *continuada.* Si todos los términos son metafóricos, como: *cayó la columna que sostenia el edificio de la prosperidad pública*; se tiene una verdadera *alegoría.* En la alegoría, pues, se necesita que todas las expresiones estén tomadas en sentido metafórico, de suerte, que el verdadero no se conozca sino por el contexto y demás circunstancias de la composicion, resultando una especie de enigma, pero enigma agradable, cuando la oscuridad no se aumenta de intento, y se ve el objeto á que se alude como al través de un velo, que á lo trasparente reune brillantes adornos de oro y sedas matizadas.

Si se quiere un bellísimo ejemplo de alegorías, véase la siguiente, en la que Fray Luis de Leon alude á la vida del cielo;

Alma region luciente,
Prado de bien andanza, que ni al hielo,
Ni con el rayo ardiente
Fallece, fértil suelo
Producidor eterno de consuelo
De púrpura y de nieve
Florida la cabeza coronado,
A dulces pastos mueve,
Sin honda ni cayado,
El buen pastor en tí su hato amado.
El va, y en pos dichosas
Le siguen sus ovejas, dó las pace
Con inmortales rosas,
Con flor que siempre nace,
Y cuanto mas se goza, mas renace
Y dentro á la montaña
Del alto bien las guia, y en la vena
Del gozo fiel las baña
Y les da mesa llena,

Pastor y pasto él solo, y suerte buena.
  Y de su esfera, cuando
A cumbre toca altísima subido
El solo, él sesteando
De su hato ceñido,
Con dulce son deleita el santo oido.
  Toca el rabel sonoro,
Y el inmortal dulzor al alma pasa,
Conque envilece el oro,
Y ardiendo se traspasa
Y lanza en aquel bien libre de tasa.
  ¡Oh son, oh voz! siquiera
Pequeña parte alguna descendiese
En mi sentido, y fuera
De si el alma pusiese,
Y toda en tí, ¡oh amor la convirtiese
  Conocería donde
Sesteas, dulce esposo, y desatada
De esta prision, á donde
Padece, á tu manada
Viviera junta, sin vagar errada.

Sinécdoque. Esta palabra griega significa *compresion*, y se designa con ella este tropo, porque entonces el nombre de un objeto que comprende otro, se emplea por el de alguno de estos. En la sinécdoque se toma.—El todo por alguna parte, ó esta por aquel: como *relucian las picas*, por los hierros de ellas; *cien velas*, por cien navíos.—El género por la especie; *los mortales*, por los hombres.—La especie por el género; *no tener pan*, por no tener alimento.—La materia por la obra; *el acero*, por la espada.—El continente por el contenido; como *beberse una botella de vino*.—El signo por la cosa significada; como *Neptuno* por el mar; las *quinas* por el reino de Portugal.—Lo abstracto por lo concreto; *la ignorancia es atrevida*, en vez de los hombres ignorantes son atrevidos.

Metonimia. Significa *trasnominacion*, es decir, la accion de nombrar una cosa que es antes con el nombre de otra que es despues, y vice-versa: como el antecedente por el consiguiente; la causa por el efecto; el inventor por la cosa inventada; el autor por sus obras; el instrumento por el que lo maneja: Ejemplos: *vivir de su trabajo*: *Baco*, en lugar de vino; *Ciceron*, por sus obras; *una pluma elocuente* por un escritor elocuente.

De otros tropos suelen hablar los retóricos, como la *Metalepsis*, la *Hypalage*, la *Catacresis*, la *Silepsis*, el *Eufonismo*, etc.; pero los principales son los tres citados; estos últimos se reducen en gran parte á los anteriores, y creemos inútil el cansar con ellos á los jóvenes.

ARTICULO III.

Elegancias.

Hipérbaton. Consiste en invertir el órden natural de las palabras que componen el período para darle mas sonoridad y elegancia. Al hablar de las cualidades, que debe tener la cláusula ó sentencia, hemos manifestado el modo de construirlas con número y armonía; y cuanto dejamos dicho allí entra en las reglas de un buen entendido hipérbaton, ó como otros dicen, *inversion* ó *transposicion*. Lo demás depende siempre del oido mas ó menos delicado y del buen gusto del que escribe.

Es muy escaso el uso, que no sea vicioso, de esta figura en las lenguas vivas, respecto al que hicieron de ella la griega y la latina; pues como en los nombres carecen aquellas de las diferentes terminaciones que estas tenian, no pueden las voces colocarse tan arbitrariamente sin incurrir en giros forzados, y ambigüedad de sentido. No obstante, siempre que este quede claro, selicito invertir el órden natural de las palabras, segun conven-

ga á la mayor elegancia y buen sonido de la cláusula. Nuestra lengua consiente por fortuna bastante amplitud y libertad en este punto dejando campo al escritor para alterar el órden que deberian tener las palabras, segun su clasificacion rigurosa y gramatical. Ejemplo notable de esta libertad son los siguientes versos, conque Rioja empieza su cancion á Itálica.

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
Campos de soledad, mústio collado,
Fueron un tiempo Itálica famosa.

Difícil es llevar mas adelante la transposicion; y sin embargo nada hay forzado; porque las palabras están colocadas segun el órden de la impresion que deben producir en el ánimo del oyente; y dan además una elegancia suma á una frase que de otro modo seria hasta trivial de puro comun.

A veces sirve el hipérbaton para evitar la reunion de sonidos semejantes, con lo cual se haria el período desagradable.

Con enroscadas sierpes espantoso.

En este verso desagrada el choque ingrato de sonidos semejantes; como *con en* y *erpes espan*. Herrera corrigió esta falta, y dió al mismo tiempo un giro mas poético al verso diciendo:

Con sierpes enroscadas espantoso.

No obstante, no debe perderse de vista, que en traspasando los justos límites, se convierte la inversion en el abuso mas dañoso, pues que se opone al principal obieto de toda composicion, que

es el de darse á entender, llegando el giro hasta convertirse en desagradable por el estudio y afectacion que se descubre. Esto sucede en los siguientes versos de Villegas.

¿Agrícola de mares no fue Ulises?
Pues como de Calipso gozó Dea?

A cuya inversion forzada se añade la ridícula metáfora de llamar á Ulises agrícola de mares por decir navegante.

Lope ridiculizó el vicioso uso, que se solia hacer en su tiempo de esta figura, en los siguientes versos de la Gatomaquia.

En una de fregar cayó caldera;
Transposicion se llama esta figura.

Y sin embargo, el mismo Lope cayó alguna vez en este defecto, como en el siguiente verso:

Con los primeros de la mar embates.

Lo que prueba cuánto cuidado debe poner el escritor en este punto, cuando poetas tan eminentes incurren en los mismos vicios que reprueban.

Repeticion. Consiste en empezar todos los miembros y cláusulas de la oracion con una misma palabra, la cual puede ser nombre, vervo, pronombre, ú otra parte cualquiera de la oracion gramatical. Sirve para llamar mas la atencion sobre las di-

ferentes ideas de una frase, separándolas de este modo unas de otras. Ejemplo:

«Esto cantan los salmos, esto dicen los profetas, esto anuncian los apóstoles, esto predican los evangelistas.»

(Fray Luis de Granada.)

La repeticion de la conjuncion *y*, sirve muchas veces para dar gran fuerza al discurso. Ejemplo:

Se degüella á un tiempo mismo á los niños y á los ancianos, y á la hermana, y al hermano, y á la hija, y á la madre, y al hijo abrazado con su padre.»

Esta figura se llama *polisindetón*.

Conversion. Se comete esta figura, cuando una palabra misma se repite muchas veces en el final de los miembros ó períodos de la oracion. Ejemplo:

«¿Llorais la pérdida de tres ejércitos del pueblo? los perdió Antonio. ¿Sentís la muerte de nuestros mas ilustres conciudadanos? Os los robó Antonio. ¿Veis hollada la autoridad de este órden?... Hollóla Antonio.»

Complexion. Abraza las dos anteriores, porque hace repeticion no solo al principio, sino al fin de los miembros. Ejemplo:

«¿Quién quitó la vida á su propia madre? ¿No fue Neron? ¿Quién hizo espirar con veneno á su maestro? El mismo Neron. ¿Quién hizo llorar á la humanidad?.... Solo Neron.»

Conduplicacion. Se verifica cuando en el principio del período se duplica una palabra misma para esforzar mas la expresion. Ejemplo:

«¿Osas aun presentarte hoy á su vista, traidor á la patria? ¡Traidor á la patria! ¿Te atreves hoy á ponerte delante de ellos?»

Disolucion. Consiste en quitar los vínculos que unen las palabras de un período para darle mas rapidez. Ejemplo:

Acude, corre, vuela,

No perdones la espuela,
No des paz á la mano
Menea, fulminando el hierro insano.

(*Fray Luis de Leon.*)

Adjudicion. Se comete cuando el verbo que se pone al principio ó al fin, ó al medio de la oracion, rige en comun muchas sentencias, y conviene á todas con igual significado, de suerte que cada una de ellas separada no podria formar sentido sin repetir en todas aquel verbo. Ejemplo:

«Caballeros produjo Córdoba: Jarama toros feroces: insignes capitanes Castilla: Aragon insignes reyes.»

Relacion. Consiste en una coordinacion de palabras que, colocadas con cierta simetría, se corresponden entre sí, y forman una especie de armonía y cadencia, muy necesaria á la elegancia del lenguaje. Ejemplo:

«Os convidamos con la corona de vuestros padres y abuelos: resolucion cumplida para vos, honrosa para el reino, y saludable para todos.»
(*Mariana.*)

Otros muchos modos de dar elegancia á la frase pudiéranse añadir, pero seria molesto; y el mejor medio de perfeccionar el lenguaje en este punto es el leer con frecuencia los buenos autores, en los que se encuentran á cada paso formas muy variadas y armoniosas que se deben estudiar para imitarlas. Mejor será terminar esta parte relativa á la exornacion del discurso, señalando algunos defectos que conviene evitar con esmero.

Aunque la repeticion de las palabras da elegancia, es preciso cuidar de que tales repeticiones no sean inútiles; á cuyo defecto se llama *Batologia.*

Se debe tambien evitar que haya en la cláusula palabras en que se repita mucho una misma letra, á lo que se llama *aliteracion*; que los incisos terminen con voces cuyas últimas sílabas sean idénticas, es decir, que haya *eufonía*, que se cometan equívocos con el empleo de dos palabras homónimas, ó con el de una misma en diferentes acepciones; que aun sin ser las palabras equívocas, suenen casi lo mismo, como *amigo*, *amago*, á lo que se da el nombre de *paronomásia*; que se eviten las voces derivadas de una misma raíz, y por consiguiente el defecto de este verso de Lope: *la fama infame del famoso Atrida*; que no haya *cacofonía*, es decir, el choque de sílabas iguales como en los ejemplos ya citados de *error remoto, consentir tiranos*; que no se encuentren palabras sinónimas puestas unas tras otras como para esplanar una idea; á no ser que en estos sinónimos haya un verdadero climax, es decir, que vayan añadiendo fuerza á la expresion. Será, pues, un defecto decir: *me alegro, me regocijo, estoy contento*; pero se añadirá energía si para manifestar una firme voluntad, se dice: *no lo sufriré, no lo toleraré, no lo permitiré.*

CAPITULO V.

Del estilo.

Suelen confundirse generalmente las dos palabras *lenguaje* y *estilo*; sin embargo, hay entre ellas notable diferencia, á importa mucho distinguirlas. *Lenguaje* es la coleccion de expresiones conque un autor enuncia sus pensamientos. *Estilo* es el carácter general que á un escrito dan los pensamientos que contiene, las formas bajo las cuales están presentadas las expresiones que los enuncian, y hasta el modo conque estas se hallan combinadas y coordinadas en sus respectivas cláusulas. El lenguaje es, pues, una parte del estilo, uno de sus componentes, y como el lenguaje es bueno, si las expresiones son puras, correctas y propias, síguese de aquí que un escrito puede tener muy buen lenguaje y un malísimo estilo, si los pensamientos son malos ó embrollados, las expresiones bajas, aunque castizas, los períodos débiles, oscuros ó redundantes. Cuando se juzga del estilo de un autor, es preciso tener en cuenta todas las cualidades, ya intrinsecas, ya exteriores que constituyen todo escrito.

Los antiguos que no poseian los medios materiales que nosotros

tenemos para escribir, lo solian hacer sobre unas tablitas cubiertas de cera con un instrumento agudo por un lado para trazar las letras, y chato por el otro para borrarlas. A este instrumento ó punzon llamaban estilo, y por expresion dieron este nombre al carácter de un escrito.

Los antiguos, y aun casi todos los retóricos hasta el dia, han dividido el estilo en tres géneros: el *simple ó llano*, el *medio templado ó florido*, y el *sublime*. Detiénense los que conservan esta division en enumerar las cualidades propias de cada estilo, y hasta en señalar las figuras y adornos que á cada cual convienen. Pero partiendo de la definicion que mas arriba hemos dado de la palabra estilo, claro es que esta division es inútil. El estilo tendrá el tono que le imprima la clase de pensamientos que en él campeen, y la manera de expresarlos. Será claro ú oscuro, puro ó incorrecto, natural ó afectado, etc., segun lo sean los pensamientos y el lenguaje. Podrá llamársele sencillo, florido o sublime; noble, familiar ó bajo; conciso ó difuso; suave ó duro; fuerte, templado ó flojo; y cuantas denominaciones se quieran inventar; porque todos los grados caben en las cualidades de las partes que le constituyen. El tono dominante de la obra, el género de las composiciones, la imitacion de ciertos autores célebres, el gusto vinculado en ciertas naciones, estas y otras mil causas dan igualmente orígen á otras tantas calificaciones en las cuales seria ocioso el detenernos. Por lo demás, aunque en rigor todas esas clasificaciones se pueden reducir á las tres generales de llano, florido y sublime, aunque cada una de estas tres clases conviene mejor que las otras á cierto género de escritos, lo cierto es que no hay obra que no participe mas ó menos de todas. Y asi debe ser, porque lo contrario introduciria en las composiciones una monotonía fastidiosa é insufrible. El talento del buen escritor consiste en dar á sus obras aquella variedad que resulte del uso alternado y oportuno de las varias clases de estilo en pasar de lo grave á lo risueño, de lo elevado á lo familiar, de lo magestuoso á lo ligero; todo en proporcionadas dósis y en los lugares convenientes, para despertar á cada instante la atencion del lector ú oyente, avivar su deseo, empeñarle mas y mas y variar

sus placeres. No hay peroracion, por elevada que sea, que no consienta momentos de agradable sencillez y aun de amena festividad, como descansos necesarios para tomar de nuevo un vuelo mas sublime; hasta las cartas familiares, cuya dote esencial es la suma sencillez no están reñidas con cierto estilo florido y patético que les sienta bien á veces. Pero esta variedad tan precisa requiere mucho tino y oportunidad en el que escribe, y un talento privilegiado para pasar de un estilo á otro sin violencia ni afectacion; para ello no existen reglas; es una dote que nace con el escritor, y que el cielo concede á pocos.

SECCION SEGUNDA.

REGLAS PARTICULARES DE LOS ESCRITOS EN VERSO.

CAPITULO PRIMERO.

Orígen de la poesía.

Al hablar de la formacion de las cláusulas ó sentencias de un escrito, hemos dado reglas para la perfecta construccion del período, manifestando que una de las cualidades principales de este es la armonía, para la cual se necesita que haya en él, asi en su totalidad, como en sus miembros, lo que se llama número ó cadencia. Este número, sin embargo, no sujetaba las diferentes partes del período á tener todas igual extension, ó á recitarse cada una de ellas en un tiempo dado, sino que se consentia cuanta variedad cupiese en la distribucion de los miembros, siempre que resultase una combinacion agradable al oido. Concíbese, no obstante, que se lleve el arte hasta el punto de exigir mas regularidad y simetría en estas construcciones; sujetándose los períodos y sus miembros á dividirse en porciones iguales, simétricas, cuyo número ó cadencia venga á ser la misma; é igualmente se deja comprender que esta nueva y artificiosa

construccion de los períodos adquirió un grado mayor de armonía, en la cual se complacerá sobre manera el oido, porque este, como la vista, se recrea en todo aquello que ofrece proporciones regulares y simétricas, por ser uno de los atributos esenciales de la belleza.

Asi ha sucedido con efecto, desde los tiempos mas remotos: el hombre no tardó en formar ese lenguaje particular, en el cual las cláusulas se presentan unas tras otras sujetas todas á una extension igual, escogiendo para pronunciarse un mismo espacio de tiempo y reproduciéndose en cada una, con corta variedad, el mismo número ó cadencia; cláusulas, que por esta construccion particular parecen todas sujetas á idéntica medida. A este lenguaje se ha dado por esta razon el nombre de lenguaje *métrico*, de *metros*, μετρος voz griega que significa medida; llámase tambien y con mas generalidad, *versificacion*, y á cada una de estas cláusulas, sujetas asi á la expresada medida, se da el nombre de *verso*.

La *versificacion* es, pues, la artificiosa y constante distribucion de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones; y *verso* es cada una de estas mismas porciones sujetas á ciertas medidas.

A toda composicion en verso se da el nombre de *composicion poética*, ó simplemente de *poesía*. Entiéndese asimismo por *poesía* el arte, ciencia ó facultad de hacer composiciones en verso, y tambien el estro ó el fuego, la animacion y el colorido propios de esta clase de composiciones. *Poetas* son los que las escriben; y esta palabra procede de la griega ποιετα, que vale tanto como *hacedor* ó *inventor*, á causa de que en tales obras tiene gran parte la fantasía é inventiva del que compone.

El número ó cadencia en la poesía es como el compás en la música; y en efecto, la música y la poesía han nacido juntas. El hombre ha sido siempre poeta á par que músico y cantor. Desde el orígen de las sociedades, sin conocer la teoría de la versificacion ni del canto, hubo de entonar himnos en alabanza de sus dioses, de sus héroes, de las personas que le eran queridas: y del mismo modo celebró sus placeres, sus dichas y sus amo-

res Hallándose dotado por la naturaleza de una voz pura y sonora, capaz de prestarse á toda clase de entonaciones, poseedor de la facultad de expresar por medio de la palabra todos los afectos del alma, debió desde luego emplear simultáneamente estos dos medios de manifestar el entusiasmo que le inspiraban las bellezas del universo, y de desahogar las pasiones que agitaban su corazon. La palabra tuvo entonces que sujetarse á la cadencia del canto, y de aquí nacerian los primeros versos y las primeras poesías; rudos y toscos ensayos que no tardaron, sin embargo en perfeccionarse. Así es que, consultando la historia, no hallamos pueblo en la antigüedad, que no haya tenido sus poetas. Los bardos de los Celtas, los escaldos de los Escitas y Godos, los primeros filósofos de la Grecia, todos eran poetas y al propio tiempo Cantores; y la música y la poesía caminaron por mucho tiempo juntas, como dos hermanas inseparables. Los progresos de la civilizacion, los diferentes asuntos á que la forma métrica de los versos se ha aplicado, han hecho que posteriormente la poesía se haya emancipado, creyéndose por sí sola con encantos suficientes para embelesar á los hombres, viviendo independiente; pero siempre conserva el sello de su orígen en sus mesuradas cadencias, con las cuales parece que, aun apartada de su hermana la música, le está continuamente abriendo los brazos, como para convidarla á que se precipite en ellos.

CAPITULO II.

De la medida del verso.

Este orígen de la poesía, el haber nacido y crecido juntamente con la música, persuade desde luego que toda versificacion se funda en la medida del tiempo que se gasta, al pronunciar las porciones simétricas de sonidos en que está dividida la composicion. Asi sucedió con efecto en las antiguas lenguas, y principalmente en la griega y latina. Distinguíanse las sílabas de sus voces en *largas* y *breves*, exigiéndose para pronunciar las primeras un tiempo y espacio dobles del que se empleaba en las segundas, y para conseguir la igualdad ó simetría de períodos musicales, lo cual constituye el verso, necesitaban griegos y latinos medir los tiempos y el compás que empleaban en su pronunciacion, calculando para ello el número y la combinacion de sílabas largas ó breves, que entraban en cada especie de verso. El diferente número y las varias combinaciones de dichas sílabas constituian lo que llamaban *piés métricos*, porque realmente estos piés eran los que constituian la medida del verso: de tal suerte que al recitar sus poesías, llevaban el compás con el pié

con la mano, y su declamacion se acompañaba con la lira, pareciéndose mucho al recitado de nuestras óperas.

Las lenguas modernas no participan de igual ventaja : su prosodia no es tan fija y determinada como la de las lenguas griega y latina, y aunque se tarde realmente mas tiempo en pronunciar unas sílabas que otras, ni es tan perceptible la diferencia, ni está sujeta á reglas tan exactas como en aquellos idiomas. Así pues, habiéndose de buscar por otro camino la igualdad ó simetría de los periodos musicales, que distingue la poesía de la prosa, han tenido los modernos que acudir al número de sílabas, como medida aproximativa, no pudiendo lograr el mismo fin con la igual duracion de los tiempos en la pronunciacion, como hacian los antiguos. De donde se infiere que el medir los versos modernos por el número de sílabas no ha sido una mudanza casual ni arbitraria, sino precisa, indispensable, nacida de no estar bien determinado en nuestras lenguas el *valor respectivo de las sílabas*, ó sea su *cantidad* : en términos de que muchas veces apenas podemos distinguir las sílabas largas de las breves.

Sin embargo, no por eso se crea que las lenguas modernas no conservan ningun resto de la prosodia de los antiguos, ni que enteramente se separen de las reglas que observaban en la *métrica* griegos y latinos; esto se puede probar en breves razones, tomando por ejemplo nuestra lengua propia.

En primer lugar, á pesar de los cortos trabajos que se han hecho para connaturalizar entre nosotros los metros latinos, vemos un remedo de estos en las muestras que han ofrecido algunos poetas, procurando colocar sílabas largas y breves en los mismos lugares del verso en que los latinos colocaban las suyas. Los sáficos adónicos han sido sin embargo tan perfectamente imitados por Villegas que se han aclimatado en nuestra poesía, ofreciendo al oido una armonía muy parecida á la de la misma especie de versos latinos.

Dulce vecino de la verde selva,
Huésped eterno del abril florido,

Vital aliento de la madre Vénus,
Zéfiro blando.

El mismo Villegas imitó con bastante felicidad los exámetros latinos en los siguientes:

Seis veces el verde soto coronó la cabeza
De nardo, de amarillo trébol, de morada violeta.

Si en castellano bastase el número de sílabas para formar un verso, en habiendo once, por ejemplo, se tendria un perfecto endecasílabo; pero hágase una leve variacion en este verso:

El dulce lamentar de dos pastores:

y dígase:

El lamentar dulce de dos pastores:

al punto el oido no encuentra ya la armonía á que está acostumbrado, y á pesar de estar completas las once sílabas, no existe ya el verso; lo que prueba que se necesita algo mas que aquel número. Este algo es el acento que, en el caso presente, se ha quitado de la sesta sílaba para trasladarle á la quinta, ó en otros términos, que siendo breve la quinta y larga la sesta, se ha trastornado este órden, haciendo aquella larga y esta breve. Y con efecto, entre nosotros los acentos establecen una diferencia entre las sílabas, haciéndolas largas ó breves, si no tan marcadamente como entre griegos y latinos, al menos lo bastante para ser perceptible dicha diferencia á nuestros oidos, é influir de un modo decisivo en el mecanismo de los versos. Cuando pronunciamos *árbol*, nadie duda de que la primera sílaba es mayor que la segunda; y al contrario cuando decimos

amé, *amemos*, *amémonos*; tenemos tres palabras, que, aunque tienen dos sílabas la primera, tres la segunda, cuatro la tercera, contarán todas por tres sílabas si van colocadas al fin de un verso, de tal suerte que *amé* gana una sílaba, y *amémonos* pierde otra; v. qr.:

Siempre mi feliz te amé.
Dios manda que nos amemos,
Cesen los odios y amémonos.

Estos tres versos serán cada uno contados por de ocho sílabas, á pesar de que en realidad el primero solo tiene siete, y el tercero nueve. Y es porque el acento carga en la segunda. este acento la hace no solamente mas larga, sino valer solo ella por dos de las otras, de suerte que en el primer caso suple por la que falta, y en segundo hace desaparecer ó embebe en sí la que sobra.

La mayor perfeccion prosódica de los antiguos, les hacia fundar sus versos en cuatro cosas distintas: 1.ª La cantidad de las sílabas. 2.ª El número de ellas. 3.ª Los tiempos en que las pronunciaban. 4.ª Los grupos de sílabas á que hemos llamado piés métricos, en los cuales dividian sus versos. A veces fundaban estos en todas estas cosas juntas: otras en alguna ó algunas de ellas; y de esto resultaban cuatro clases de versos.

1.ª En la que el número de piés, sílabas y tiempos era fijo y constante.

2.ª En la que el número de los piés y de los tiempos era constante; pero no el de las sílabas.

3.ª En la que el número de los piés y de las sílabas estaba determinado; pero no el de los tiempos.

4.ª En la que era fijo el número de los piés; pero no el de las sílabas ni el de los tiempos.

Ahora bien; si comparamos nuestros versos con los griegos y latinos, se verá que los nuestros corresponden á la tercera clase,

en la cual pudiendo variar el número de los tiempos, está fijo y determinado el de las sílabas y los piés.

Que es indeterminado el de los tiempos, se ve por lo que se tarda en pronunciar diferentes versos de un mismo número de sílabas. Esta diferencia se nota fácilmente al oido, v. gr.

Calma un momento tus soberbias ondas

Requiere indudablemente mas tiempo para pronunciarse que

Al aire desplegada va ligera

Que nosotros tenemos los piés latinos, es indudable; y se prueba examinando un corto número de palabras : v. gr.

Obstar. Consta de dos largas, y un espondeo.

Plácido. Consta de una larga y dos breves y es un dáctilo.

Arbol. Consta de una breve y una larga, y es un yambo.

Razon. Consta de una breve y una larga, y es un coreo.

Sinceridad. Las dos sílabas de en medio *ceri* son dos breves. y forman un pirriquio.

Ahora bien este verso :

El dulce lamentar de dos pastores.

Se puede dividir en piés de este modo

El dul–ce la–mentar–de dos–pasto–res

Y consta de un espondeo, un pirriquio, otro espondeo, un yambo, otro espondeo, y además una sílaba breve.

Pues póngase

El la-mentar-dulce-de dos-pasto-res.

en que está alterado el órden de los piés y ya no existe el verso.

Queda, pues, probado que nuestros versos tienen analogía con cierta clase de versos latinos; y que por consiguiente, aunque tal vez de un modo menos sensible, teñemos en cuenta la cantidad de las sílabas; no siendo por consiguiente nuestro ritmo poetico tan imperfecto como generalmente se ha creido. Entrar en mas pormenores acerca de este punto seria ya impropio de una obra de esta especie; y el profesor que quiera profundizar mas la materia, puede acudir á otras, en que se trata con la debida extension; principalmente la del señor Hermosilla. Nosotros pasaremos ahora á dar á conocer las diferentes especies de versos, que se usan en castellano.

CAPITULO III

De las diversas especies de versos castellanos.

A dos cosas principales hay que atender en la construccion de los versos castellanos. Al número de las sílabas, de que deben constar, y á los acentos. De la colocacion de estos depende que el verso sea mas ó menos rápido, y que por consiguiente sea mayor ó menor el tiempo que se tarda en pronunciarlo.

El verso menor es el de cuatro sílabas; pues los de menos, y aun este mismo, rara vez se usan. Ejemplo:

Tantas idas
Y venidas
Tantas vueltas
Y revueltas,
Quiero amiga,
Que me diga
¿Son de alguna utilidad?

El acento en esta clase de verso ha de cargar constantemente

en la primera y tercera sílaba, si se quiere que corra con la soltura y ligereza, que le son propias.

El verso de cinco sílabas ó *adónico*, suele emplearse con el sáfico para terminar las estrofas.

Si de mis ansias el amor supiste,
Tu, que las quejas de mi voz llevaste,
Oye, no temas, y á mi ninfa dile,
Dile que muero.

Sin embargo se usa tambien solo para letrillas, *verbi gratia.*

A la mas dulce
De cuantas niñas
Del feliz Turia
La márgen pisan;
A la preciosa
Y amable Silvia,
Un dulce mimo
Mi afecto envia.

Este verso, para ser perfecto, ha de tener la primera sílaba larga, sobre todo si acompaña á los sáficos.

De seis sílabas; se emplea generalmente en letrillas. Eiemplo:

La niña morena;
Que yendo á la fuente,
Perdió sus zarcillos,
Gran pena merece.

El acento debe cargar constantemente en la segunda y quinta.

De siete sílabas. Este verso, susceptible de gran suavidad, ha sido adoptado para las anacreónticas por tener una cadencia muy semejante á la de los versos, que usaba Anacreonte. Ejemplo:

Pensaba, cuando niño,
Que era tener amores
Vivir en mil delicias,
Morar entre los dioses.

Aunque en este verso no se suele guardar rigurosamente el órden de los acentos, no obstante, suena mejor, cuando cargan estos en sílabas pares.

De ocho sílabas ú *octosílabo*: es el verso propio de los romances, y uno de los mas usados y gratos al oido español. Ejemplo:

Si tienes el corazon,
Zayde, como la arrogancia,
Y á medida de las manos
Dejas volar las palabras, etc.

Tampoco es de rigor en este verso el órden constante de los acentos, á no ser que se hagan con él estrofas para cantar. Sin embargo, un buen poeta, dotado de escelente oido, sabrá colocarlos de modo que resulten siempre los versos llenos y numerosos, evitando la flojedad á que suelen ser propensos por la suma facilidad que ofrece su composicion.

De diez sílabas. Estos no se usan generalmente sino para el canto, y son de dos especies.

1.ª Los que en medio tienen una pausa llamada *cesura*, la cual los divide en dos partes iguales ó *hemistiquios*: equivalen á dos versos de cinco sílabas. Ejemplo;

Dia terrible, dia de espanto,
Lleno de gloria, lleno de horror

2.ª Los que están divididos en dos hemistiquios desiguales el primero de cuatro sílabas y el segundo de seis; v. gr.

A tí, pues, ó Señor, suplicamos
Que benigno á tus siervos socorras:
A los mismos que ya redimiste,
Derramando la sangre preciosa.

El verso de once sílabas ó *endecasílabo*. Este es el verso por escelencia, y en el cual ostenta todas sus galas la poesía española; el que se presta á los asuntos elevados y sublimes, sin desdeñar tampoco los festivos y familiares; que expresa mejor que ninguno el movimiento de las pasiones, la contraposicion de afectos que embelesa el oido con una armonía mas dulce y variada; y en fin, aquel donde el poeta tiene mas campo para lucir su vivaz fantasía.

En el verso endecasílabo es mas indispensable que en otro alguno la buena colocacion de los acentos. Estos sin embargo no tienen un puesto fijo; varia su lugar, lo cual sirve para dar mucha flexibilidad al verso y hacerle caminar con mas rapidez ó lentitud, segun convenga.

Tiene tambien una cesura cuyo lugar varia, pudiendo caer despues de la cuarta, quinta, sesta ó sétima sílabas, alejándose de él de este modo la monotonía, que se achaca justamente á otros.

El verso endecasílabo exige cual ninguno, oido delicado y la constante lectura de nuestros buenos poetas para acostumbrarse bien á su armonía. Esta lectura enseñará mas en esta parte que todas las reglas que pudieran darse. Ejemplo:

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
Arboles, que os estais mirando en ellas,
Verde prado, de fresca sombra lleno,
Aves que aquí sembrais vuestras querellas,
Yedra, que por los árboles caminas,
Torciendo el paso por su verde seño, etc.

El verso de doce sílabas ó de *arte mayor*, tiene una cesura en medio y viene á ser como la reunion de dos versos de seis sílabas.

A vos, el apuesto, cumplido garzon.
Amandovos grato, la péñola mia,
Vos face omildosa la su cortesía
Con metros polidos, vulgares en son;
Ca non era suyo latino sermon
Trobar, é con ese decirvos loores:
Calonges é prestes, que son sabidores,
La parla vos fablen do Tulio é Maron.

En fin el verso de catorce sílabas ó *alejandrino* con una cesura en medio, y que equivale á dos de siete sílabas.

Yo Maestre Gonzalo de Berceo nomnado
Yendo en romería, caesci en un prado
Verde é bien sentido, de flores bien poblado,
Logar cobdiciadero para un home cansado.

Pueden formarse otras combinaciones métricas; pero las anteriores son las que están mas en uso; y aun las dos últimas clases de verso, el de arte mayor y el *alejandrino*, se emplean muy

rara vez, habiendo estado del todo abandonados durante muchos años. Unicamente de algun tiempo á esta parte han vuelto á ser empleados en composiciones cortas, y el de arte mayor en escenas de dramas; pero siempre con parsimonia, porque la constante uniformidad de su ritmo ó cadencia ofrece un martilleo poco grato á los oidos delicados.

Hemos dicho que la cesura es un descanso sensible que se hace en medio del verso y en el cual carga la pronunciacion.

Este descanso ó apoyo no puede por lo tanto hacerse en ninguna sílaba conocidamente breve, porque entonces se variaria su naturaleza, y resultaria en la pronunciacion, como si fuese larga. Así, pues, Garcilaso faltó á esta regla, cuando dijo:

Juntándolos con un cordon los ato.

La última sílaba de *juntándolos* es breve, y para que el verso fuese bueno, seria preciso hacerla larga y pronunciar esa palabra como si hubiese dicho *juntandolós*.

Aunque esa pausa peculiar del verso, sea distinta de las que exige el sentido y son comunes á la prosa, debe procurarse, en cuanto sea posible, que concurran unas y otras en el mismo punto, pues, nada produce efecto mas ingrato que haber de hacer un descanso notable, para que el verso sea numeroso y hacerlo precisamente donde el sentido no lo tolera. Este otro verso de Garcilaso peca tambien contra esta regla.

¿Tus claros ojos á quién los volviste

El sentido exige que la pausa se haga en *ojos*, y la armonía en *á*. Leido del primer modo, no hay verso; y leido del segundo, ya no hay sentido.

Por lo que hace al modo de contar las sílabas, hay tres licencias

que pueden tomarse, y son las que se llaman *sinalefa, sinéresis* y *diéresis*.

La sinalefa consiste en que cuando una palabra acaba por vocal y la siguiente empieza tambien con vocal se pronuncia la primera tan rápidamente que casi se confunde con la segunda, y por eso no se cuenta en el número de las sílabas que debe tener el verso. Ejemplo:

Se despedaza en hórrido estampido.

En realidad este verso tiene trece sílabas, pero la sinalefa hace que las dos últimas *despedaza y hórrido* se confundan con las primeras de las palabras que siguen, y por lo tanto desaparezcan.

Se debe cuidar sin embargo de que la reunion de las vocales no sea tal que haga dura y desagradable la sinalefa: sucede esto, si la primera sílaba es acentuada ó larga, v. gr.

Y fuí ambicioso donde hallé mi ruina.

La sinalefa *fuí am*, es demasiado difícil de pronunciar para que se puedan contar las dos sílabas por una sola.

La *sinéresis* consiste en hacer diptongo dos vocales que segun la pronunciacion ordinaria forman dos sílabas, porque así, al recitar el verso, se pronuncian con una sola emision de voz, y tan rápidamente que no forman mas que una sílaba: por ejemplo: *cruel, leal, ahora*. Esta licencia debe emplearse rara vez, porque hace el verso duro, si bien hay pasajes, que lo consienten mejor que otros.

Le impele su lealtad á defenderle.
Y le aconsejo leal cuanto hacer debe.

En el primer verso pudiera pasar la sinéresis de *leal*; mas no en el segundo.

La *diéresis*, al contrario, consiste en pronunciar con bastante separacion, de modo que constituyan sílabas distintas, dos vocales que segun la pronunciacion ordinaria no forman mas que una, como *ruido*, *viuda*. Dice Fray Luis de Leon:

Con un manso ruido
Que del oro y del cetro pone olvido.

Tambien esta licencia se debe usar pocas veces. En general, el buen oido del poeta es el juez de estas licencias; y el que le tiene delicado, las evita, á fin de que sus versos salgan fluidos y fáciles de pronunciar.

Finalmente, es de advertir que toda palabra que acaba con sílaba, en que carga el acento, se llama *aguda*; y toda aquella en que despues del acento hay todavía dos sílabas breves, tiene el nombre de *esdrújulo*. *Corazon*, es pues agudo: *cándido*, esdrújulo. Por extension se llaman agudos y esdrújulos los versos que concluyen con una de ambas palabras, y *llanos* los que no terminan ni con esdrújulo ni con agudo.

Todo verso agudo tiene una sílaba mas, porque la última en que carga el acento, vale por dos.

Todo verso esdrújulo tiene una sílaba mas, porque la última no se cuenta.

El verso octosílabo es el que mas diferentemente admite cualquiera de estas tres clases de terminaciones; sin embargo la esdrújula no se debe prodigar.

Los de menos sílabas no admiten la terminacion aguda ó esdrújula, sino en ciertas composiciones, donde se colocan periódicamente, y que se destinan al canto.

El endecasílabo resiste toda otra terminacion que no sea la llana. La aguda se usa algunas veces en composiciones jocosas; pero en serias no suena bien, á no ser que, como ahora suele hacerse, se introduzca en estrofas, donde vuelve periódicamente. El uso del esdrújulo es muy r

CAPITULO IV.

De la rima perfecta é imperfecta.

Réstanos hablar de uno de los adornos mas notables del verso adorno peculiar de la poesía moderna, y que contribuye sobremanera á distinguirla de la antigua. Es este adorno lo que se llama *rima* ó *consonante*. Se tienen dos palabras por consonantes, cuando todas las letras desde aquella inclusive en que carga el acento, son enteramente iguales como: *iracundo*, *profundo*, *amor*, *ardor*, *dramático*, *enfático*. Los antiguos no usaron de la rima en el apogeo de su literatura: sus lenguas armoniosas y eminentemente prosódicas, no necesitaban en la poesía de mas encanto que el que resulta de la cadencia métrica del verso; pero como las lenguas modernas les son tan inferiores en punto á dotes musicales, se ha querido suplir lo que les falta en melodía con otro requisito que tambien fuese grato al oido; y halagándole en extremo la repeticion periódica de ciertos sonidos, se imaginó concluir los versos con palabras, cuyas terminaciones fuesen idénticas, á lo que se llamó *rima* nombre derivado de la palabra griega *rithma*.

Los eruditos no están muy acordes acerca del origen de la ri-

ma. Hay quien la deriva de los Hebreos; y el Petrarca que atribuye su orígen á los Sicilianos cree que los Aticos y los Romanos antiguos usaron ya del verso rimado como nosotros. No quedan de ello sin embargo monumentos, como no sea en algunos himnos religiosos, compuestos ya en tiempo de la decadencia del Imperio ó en la edad media. Otros piensan que la rima fue traida por los pueblos septentrionales, que destruyeron el Imperio Romano; pero es mas probable que se imitára de los Arabes, y esta opinion debe tal vez prevalecer entre nosotros. Ya en el poema del Cid se advierte un conato de imitar el *monorrimo* de aquel pueblo, echándose mano á veces de rimas imperfectas, por la escasez de otras mejores, ó por la rudeza de la lengua; y el consonante prevaleció despues á tal punto, que las composiciones en alejandrinos conservaban la misma rima de cuatro en cautro versos, hasta que la monotonía de este método hizo adoptar la mezcla de consonantes, cruzándolos de diferentes modos, lo cual dió orígen á infinidad de combinaciones.

Como quiera que sea, la rima es un adorno del verso que agrada en extremo á nuestros oidos, y ayuda mucho la memoria para retenerlos. Suele ser, á la verdad, una traba incómoda; pero la misma dificultad de hallarla sirve tal vez al poeta. Por lo mismo que cuesta, se opone á la flojedad y descuido del escritor, porque obliga al ingenio á replegarse sobre sí mismo para doblar sus fuerzas y haciéndole considerar bajo varios aspectos una misma idea, le proporciona muchas veces expresiones mas acertadas y enérgicas que si no hubiese tenido aquel estímulo.

La rima debe variarse oportunamente para evitar el fastidio y cansancio, que de otra suerte resultaria: se ha de cuidar que sea tan fácil y natural, que no descubra estudio ni esfuerzo en el poeta, antes bien debe creerse que halló sin trabajo la palabra que necesitaba: húyase sin embargo de ciertos consonantes harto comunes y triviales, como los acabados en *ado* y *ente*. procúrese que la rima sea de aquellas que se llaman *ricas;* es decir formadas por terminaciones sonoras y no muy numerosas Sin embargo, en esto debe evitarse la afectacion, pues si bien el uso de un consonante raro, suele dar al verso un giro notable,

y epigramático, esto suena bien en el estilo jocoso, pero en escritos serios desluce la composicion. La naturalidad ha de ser la prenda mas estimable; y en caso de duda, mas vale sacrificarle algo de la riqueza de la rima.

Pero lo que nunca se permite, es que por salir del apuro, emplee el poeta un consonante cualquiera ya sea una palabra ociosa, ya una voz impropia ó absurda. La rima debe sujetarse siempre á la razon: nunca esta puede sujetarse á la rima. Pero la razon y la rima, aunque al principio parezcan enemigas, acaban por hermanarse; y el poeta que se acostumbra á ponerlas siempre acordes, lo consigue por fin á tal punto, que ya lo hace sin esfuerzo.

La rima es generalmente empleada por todas las naciones modernas; pero la lengua castellana tiene además otra especie de rima imperfecta, llamada *asonante*, tan propia y peculiar suya, que la distingue en esta parte de todos los demás idiomas. Consiste la diferencia entre el *consonante* y el *asonante*, en que el primero exige que sean precisamente idénticas todas las letras, desde la vocal acentuada hasta el fin de la palabra; y el segundo se contenta con que sean iguales las vocales, prohibiendo que lo sean tambien las consonantes. Así, *récio, nuevo, feo, tormento*, son asonantes, pues son idénticas las vocales *e*, *o*, y distintas las demás letras.

Los estranjeros perciben dificilmente la armonía que resulta del asonante; pero es tan perceptible para oidos castellanos, que aun el hombre mas rudo, sin necesidad de estudio, la conoce al momento y se complace en ella. Llega esto á tal punto, que, en los diptongos, solo se cuenta la vocal principal, desapareciendo la otra para el uso del asonante, de suerte que, *récio, fuero, viento*, son asonantes, y no hay español que al oirlos dude un solo instante de que lo sean. Usase el asonante en los versos pares de las composiciones quedando libres de toda asonancia ó consonancia los versos impares. El asonante no varia como el consonante, sino que es el mismo desde el principio hasta el fin de toda composicion en que se usa. Ejemplo:

El tronco de ovas vestido
De un álamo verde y blanco
Entre espadañas y juncos
Bañaba el agua del Tajo,
Y las puntas de su altura
Del ardiente sol los rayos.
Y todo el árbol dos vides
Entre racimos y lazos;
Y al son del agua y las ramas
Heria el Céfiro manso
En las plateadas hojas.
Tronco, puntas, vides y árbol.

No se está tampoco muy acorde acerca del orígen del asonante y su introduccion en nuestra poesía. Ya hemos dicho que en las obras correspondientes á su primera época, se encuentran frecuentemente rimas imperfectas, porque el poco esmero y lo tosco de la lengua no dejaban atinar con la rima exacta. Entonces y aun muchos años despues, el asonante solo se consideraba como un defecto de la rima; y hasta fines del siglo décimocuarto no estuvo autorizado su uso, ni menos regularizado, como uno de los adornos de nuestra versificacion.

Sin embargo, desde tiempos muy antiguos, habia nacido una poesía popular que se ocupaba especialmente en cantar y trasladar á las generaciones futuras los hechos mas notables de nuestra historia. Empleábase en ella el verso octosílabo, el mas natural de nuestra lengua, y producto tan espontáneo de ella, que se halla en la conversacion á cada paso, percibe el pueblo fácilmente su armonía, y hasta las gentes menos doctas lo componen sin esfuerzo. Dióse á esta especie de composicion el nombre de *romance*, nombre que siendo el propio que se daba á la lengua, prueba su antiguo orígen y su popularidad, indicando que él y ella nacieron juntos. Pero los romances mas antiguos no estaban en asonante como lo estuvieron despues, sino que por el contra-

rio, todos estaban rimados, «yendo, como dice Juan de la Encina, de cuatro en cuatro piés, aunque no sea en consonante sino el segundo y cuarto pié, *y aun los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes.* »

Las gentes toscas que componian y cantaban estos romances, eran, pues poco escrupulosas en la eleccion del consonante: teniendo tanta mas razon para serlo, cuanto que por ser tan claro y distinto el sonido de las vocales en castellano, tiene tal vez mas valor que en otras lenguas, y el eco que dejan es naturalmente muy perceptible á los oidos españoles, quedando en ellos una especie de armonía que basta á deleitarlos. Esto, unido á la facilidad de hallar tales asonantes, seria causa de que su uso se multiplicase, halagando cada vez mas su periódica repeticion; y como instintivamente el ingenio humano tiende á perfeccionar lo que nos deleita, se hallaria por fin placer en repetir durante todo un romance, composicion por lo regular corta, el mismo eco periódico, sin cuidar de que este eco fuese rima perfecta ó imperfecta. Asi vemos que sucede en nuestros romances mas antiguos, en los cuales hasta se solia añadir una letra á las terminaciones para lograr dicho eco. Por ejemplo.

Estábase el conde Dirlos,
Sobrino de don Beltrane,
Asentado en las sus tierras,
Deleitándose en cazare,
Cuando le vinieron cartas
De Cárlos, el emperante.
De las cartas placer hubo,
De las palabras pesare,
Que lo que las cartas dicen
A él le parece male.

Como quiera que sea, entrado el siglo XVI, ingenios mas altos se apodararon del romance, le perfeccionaron, y se introdujo

el uso legítimo del asonante, que por muchos años quedó vinculado en esta clase de composiciones, hasta que desde el tiempo de Lope de Vega se aplicó á composiciones de versos mas cortos, y en el siglo pasado se extendió al verso endecasílabo.

A pesar del uso general de la rima en las naciones modernas, algunas hay que con mas ó menos éxito han usado el verso *suelto* ó libre de aquella traba. La española, una de las mas sonoras, no podia menos de acometer esta empresa, y lo ha hecho con felicidad; pero limitando solo esta libertad al verso endecasílabo, pues las demás clases de verso no la admiten de ningun modo.

La armoniosa cadencia del endecasílabo, la variedad de sus cesuras, la diferente colocacion de sus acentos, que le hacen mas lento ó mas ligero; la facilidad, en fin, de unir á la armonia particular de cada verso, la general que resulta de su acertada combinacion, formando, por medio de cortes oportunos, periodos mas ó menos largos, variados y numerosos, todo da á esta clase de composiciones una belleza particular que las hace sobre todo muy propias para asuntos graves y elevados, campeando en ellas, cual en ninguna, la pompa ó sonoridad del lenguaje. Véase conque arte están hechos estos cortes en la siguiente epístola de Melendez.

En fin, voy á partir, bárbara amiga,
Voy á partir y me abandono ciego
A tu imperiosa voluntad. Lo mandas;
Ni sé si puedo resistir: adoro
La mano que me hiere, y beso humilde
El dogal inhumano, que me ahoga.
No temas ya las sombras que te asustan,
Las vanas sombras que te abulta el miedo,
Cual fantasmas horribles á la clara
Luz de tu honor y tu virtud opuestas.

No obstante, el verso suelto no debe emplearse sino en casos ra-

ros y por poetas eminentes. Su aparente facilidad engaña, dando motivo á que la composicion salga desaliñada, floja y lánguida; y decimos que es aparente, porque en realidad ninguna clase de verso presenta mas dificultades, sino se quiere incurrir en aquellas fáltas. Es preciso que todos los versos sean sonoros, robustos y perfectos; que se ponga el mayor esmero en la eleccion de las palabras, que se emplee mucho arte en los cortes para que resulten períodos variados y numerosos; que las ideas, las imágenes sean mas escogidas, mas grandes, mas sorprendentes; que haya en fin, mas poesía, y que el númen del escritor preste tanta mas vida á la composicion, cuanto menos apoyo encuentra en el ficticio, pero hechicero halago de la rima.

Estas cualidades imprescindibles del verso suelto hacen punto menos que imposible el emplearle con feliz éxito en composiciones largas, como son los poemas; y por lo mismo aconsejaremos siempre que se deje para composiciones que no pasen de dos ó trescientos versos. Aun así pocos son los poetas que le hacen tolerable.

CAPITULO V.

Principales combinaciones métricas castellanas.

Del uso de las varias especies de metros y de la combinacion de consonantes, han nacido multitud de composiciones que seria prolijo y molesto enumerar en este sitio. Las principales son:

La *silva.* Es una mezcla de endecasílabos y versos de siete silabas, que se consideran como versos quebrados de aquellos. Esta composicion emplea los consonantes alternados al arbitrio del poeta, y aun admite versos sueltos mezclados con los que llevan rima. Es susceptible de mucha gala y soltura, y nuestros mejores poetas han sacado gran partido de ella. Sirva de ejemplo la siguiente de Rioja, *A la rosa.*

Pura encendida rosa,
Emula de la llama
Que sale con el dia,
Cómo naces tan llena de alegria,
Si sabes que la edad, que te da el cielo,
Es apenas un breve y veloz vuelo?

Y no valdrán las puntas de tu rama,
Ni tu púrpura hermosura,
A detener un punto
La ejecucion del hado presuroso, etc.

Los versos de silva, cuando están reunidos en grupos iguales, volviendo periódicamente los mismos metros y la misma combinacion de consonantes, forman las estrofas de las odas y canciones. No entramos en pormenores acerca de las diferentes clases de estrofas que pueden usarse, porque su número es infinito, y su composicion está al arbitrio del poeta. Las mas graciosas ó usuales se deben aprender en la lectura de los buenos autores.

La *octava real* se compone de ocho versos endecasílabos: en los seis primeros los pares riman entre sí y tambien los impares, y los dos últimos son pareados. Sirve especialmente para las composiciones heróicas y poemas épicos. Ejemplo:

¿Ves el furor del animoso viento
Embravecido en la fragosa sierra,
Que los antiguos robles ciento á ciento
Y los pinos altísimos atierra,
Y de tanto destrozo aun no contento
Al espantoso mar mueve la guerra?
Pequeña es esta furia comparada
A la de Filis, con Alcino airada.

El *terceto* se forma con el verso endecasílabo, rimando el primero y tercero de cada uno de aquellos con el segundo del que le sigue, enlazándose de tres en tres en esta forma hasta concluir en una cuarteta, que cierra las composiciones en que se emplea. Sirve para epístolas y sátiras. Ejemplo:

Fabio, las esperanzas cortesanas

Prisiones son, do el ambicioso muere,
Y donde al mas astuto nacen canas;
Y el que no las limare ó las rompiere,
Ni el nombre de varon ha merecido,
Ni subir al honor que pretendiere.
El ánimo plebeyo y abatido
Elija, en sus intentos temeroso,
Primero estar suspenso que caido:
Que el corazon entero y generoso
Al caso adverso inclinará la frente
Antes que la rodilla al poderoso.

(*Rioja.*)

Soneto. Es una composicion en extremo artificiosa, que solo consta de catorce versos endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos. En el segundo cuarteto se repite la misma rima del primero, y esta en los tercetos se combina de diferentes modos. Además de esta dificultad material, tiene la de que solo ha de contener un pensamiento, convenientemente desarrollado, y terminado en el último verso con un rasgo notable. Nuestros antiguos poetas lo usaban mucho, y aun en el dia conserva grande estima. Muy pocos son los buenos; uno de los mejores es el siguiente de Argensola:

Imágen espantosa de la muerte,
Sueño cruel, no turbes mas mi pecho,
Mostrándome cortado el nudo estrecho,
Consuelo solo de mi adversa suerte.
Busca de algun tirano el muro fuerte,
De jaspe las paredes, de oro el techo;
O al rico avaro en el angosto lecho
Haz que temblando con sudor despierte.
El uno vea el popular tumulto
Romper con furia las herradas puertas,

O al sobornado siervo el hierro oculto:
El otro sus riquezas descubiertas
Con falsa llave ó con violento insulto;
Y déjale al amor sus glorias ciertas.

Décima ó Espinela. Inventada por Vicente Espinel, se compone de diez versos octosílabos con una combinacion de consonantes siempre fija. En la buena décima, el sentido debe quedar suspenso al fin del cuarto verso. Ejemplo;

Cuentan de un sábio que un dia
Tan pobre y mísero estaba,
Que solo se sustentaba
De unas yerbas que cogia.
¿Habrá otro (entre sí decia)
Mas pobre y triste que yó?
Y cuando el rostro volvió
Halló la respuesta, viendo
Que iba otro sábio cogiendo
Las hojas que él arrojó.

(*Calderon*)

Quintilla. Se compone de cinco versos octosílabos, de los cuales tres riman entre sí, y los otros dos tambien: los consonantes alternan al arbitrio del poeta, con tal que los dos últimos no sean pareados. Ejemplo:

Galatea desdeñosa
Del dolor que á Licio daña,
Iba alegre y bulliciosa
Por la ribera arenosa,
Que el mar con sus hondas baña

Entre la arena cogiendo
Conchas y piedras pintadas,
Muchos cantares diciendo
Con el son del ronco estruendo
De las ondas alteradas.
Junto al agua se ponia,
Y las ondas aguardaba,
Y en verlas llegar huia;
Pero á veces no podia
Y el blanco pié se mojada.

(*Gil Polo.*)

Redondilla. Se compone de cuatro versos octosilabos, de los cuales rima el primero con el cuarto y segundo con tercero. Ejemplo:

Pobre Geroncio, á mi ver
Tu locura es singular.
¿Quién te mete á censurar
Lo que no sabes leer?

Seguidilla. Composicion corta de siete versos de siete y cinco sílabas, dividida en dos estrofitas asonantadas.

El amor es un pleito,
Pero en su audiencia
Las mujeres son parte
Y ellas sentencian.
Y aunque le ganen,
Condenados en costas
Los hombres salen.

CAPITULO VI.

Observaciones sobre la versificacion.

Concluiremos lo perteneciente al mecanismo del verso con algunas observaciones conducentes á su construccion mas perfecta.

Asi los endecasílabos, como los versos cortos, se deben terminar las menos veces que sea posible en adjetivos; porque, entre otras razones, el sentido de una cláusula no reposa tan bien en un adjetivo como en un sustantivo; y los mejores poetas han puesto en esto particular esmero.

Se cuidará mucho de que no vayan seguidos dos ó mas versos asonantados ó que tengan consonantes poco diferentes por el mal efecto que hacen en el oido. Asi Baltasar del Alcázar deslució la siguiente redondilla, bellísima por otra parte, en que hablando de la taberna dice:

Porque alli llego sediento,
Pido vino de lo nuevo,
Mídenlo, dánmelo, bebo
Págolo y voime contento.

Por esta misma razon se evitará en un mismo verso la concurrencia de dos ó mas vocablos asonantados, y mucho mas aconsonantados, porque su inmediacion los hace monótonos y destruye la armonía.

Sobre todo conviene desechar las voces inútiles, que suelen ingerirse en el verso, para completarle ó concordar la rima, á las cuales se da el nombre de *ripio*, pues no hay cosa que desluzca mas la versificacion; y entiéndase que no solamente es ripio una palabra, sino tambien un verso entero, y á veces hasta un pensamiento. Cuanto no contribuye directamente al fin que se propone el poeta, ya para expresar bien sus ideas, ya para dar belleza á la composicion, es fuerza suprimirlo sin misericordia, por mas trabajo que cueste la enmienda. Este trabajo nunca lo debe escasear el poeta, á fin de dar á sus escritos toda la perfeccion posible. Sobre todo, los principiantes necesitan emplear mas esmero en la composicion de sus ensayos, precaviéndose contra la funesta facilidad que suelen encontrar á impulsos de su arrebatada fantasía, y del inmoderado afan de ver concluidas sus obras. Esta facilidad es hija por lo comun del poco saber y del mal formado gusto, que admiten como de buena ley el oro falso, y dan paso sin discernimiento á cuanto engendra una imaginacion fogosa que ignora todavía el camino del acierto. La juventud es la edad del estudio, no la de dar obras al público: no es entonces cuando se alcanza la gloria, salvas muy cortas excepciones, sino cuando se prepara uno para merecerla: el que se deja arrebatar por la impaciencia, tras de ver malogrado su deseo, suele inhabilitarse para lo sucesivo; y los aplausos efímeros dados á obras de poco valor, hechas sin la debida conciencia, son seguidos tal vez de un eterno olvido. En la juventud es cuando se forma el estilo, cuando el escritor adquiere, tanto las buenas prendas que han de distinguirle, como los defectos que deslucirán sus obras. Sino se aplica á consolidarse en aquellas y á evitar estos, en breve tales defectos se harán en él una segunda naturaleza, y vendrán á ser el carácter dominante de cuanto salga de su pluma.

Sabemos muy bien que no faltará quien diga á los jóvenes en

contra de estos consejos, que el poeta debe entregarse á la inspiracion; que cuanto contribuye á refrenarla, no hace mas que cortar las alas al ingenio, y quitar á sus obras aquella espontaneidad, aquella lozanía que debe reinar en ellas. Pero guárdense de adoptar semejante doctrina. El ingenio jamás se arredra con las trabas: al contrario, crece y se fortalece con ellas, porque la misma lucha le obliga á desplegar todos sus recursos: si se le hace andar por un camino llano y fácil, se adormece; cuanto produce es lánguido, desaliñado, y lleva el sello de esa especie de sopor en que se encuentra. Fuera de esto, jamás pretenderemos que el poeta, una vez perfeccionadas sus facultades, una vez dueño de cuantos medios guian al acierto, camine con paso lento y cobarde, arredrándose ante los obstáculos, y perdiendo con vanas quisquillas los momentos preciosos de la inspiracion y los mas nobles destellos de la fantasía. No por cierto; pero antes de llegar á este punto, necesita un largo trabajo preparatorio; y solo cuando por medio de él ha perfeccionado su estilo, cuando se ha formado el gusto, cuando ha contraido la costumbre de hacer bien, solo entonces puede correr, entregarse á las inspiraciones; ser tan espontáneo como quiera; porque ya instintivamente encuentra lo bueno, desecha lo malo, y alcanza la perfeccion sin esfuerzo. En una palabra: el que se acostumbra á hacer las cosas bien desde el principio, llega á hacerlas con tanta prontitud como otros hacen las malas: pero el que desde el principio, no teme ser chapucero, y perdónese lo bajo de la expresion, chapucero será toda su vida.

CAPITULO VII.

Diferencia entre el estilo poético y el de la prosa.

Hemos manifestado con la extension que en una obra de esta clase es posible, las diferentes reglas, que sirven para llegar á la perfeccion del lenguaje, ya en prosa, ya en verso; y por lo dicho se ha debido conocer la gran diferencia, que existe entre estos dos modos de expresar nuestros pensamientos. Pero esta diferencia no aparece hasta ahora, sino en la material construccion de la frase, siendo la prosa una serie de períodos de distinta extension y medida; y distinguiéndose de ella únicamente el verso en que tales períodos se sujetan á una medida, y se dividen en porciones simétricas de determinadas dimensiones.

Pero mezquina é incompleta seria la idea que se diese de la poesia, si á esto solo se redujera su definicion, y no mereceria tan material diferencia el trabajo mayor que cuesta el escribir en verso. Pondremos un ejemplo. Supóngase que un amigo residente en el campo, escribe á otro:

«Durante el término prolijo del dia, con alegría y paz inalterable leo algunos ratos y otros escribo; asi vivo ocupado, y sin otros afanes, me sobra mucho tiempo para todo. Esta, atento

amigo, es la vida deliciosa que te cuento; si por quieta y sencilla te agrada, vente á esta villa á vivir conmigo.»

Este trozo de prosa, en que nada hay de notable, puede sin embargo ponerse en verso con las mismas palabras, y sin mas que algunas ligeras alteraciones en la inversion;

En el prolijo término del dia
Con paz inalterable y alegria,
Algunos ratos leo, otros escribo;
Asi ocupado vivo;
Y sin otros afanes, de este modo
Me sobra mucho tiempo para todo.
Esta es, amigo atento,
La deliciosa vida que te cuento:
Si te agrada por quieta y por sencilla,
Vente á vivir conmigo á aquesta villa.

Estos versos, conque termina don Gregorio de Salas su *Observatorio rústico*, en nada se diferencian de la prosa anterior, y no merecen el trabajo que habrán costado, pues no añaden belleza alguna.

Lo contrario sucede con los siguientes versos, tomados, sin embargo, de uno de nuestros mas sencillos poetas. Fray Luis de Leon.

Entonces veré como
La soberana mano echó el cimiento
Tan á nivel y plomo,
Do estable y firme asiento
Posee el pesadísimo elemento.
Veré las inmortales
Colunas do la tierra está fundada;
Las lindes y señales

Conque á la mar hinchada
La Providencia tiene aprisionada.

Si se ponen en prosa, tendremos:

«Entonces veré como la mano soberana echó tan á nivel y plomo el cimiento do el elemento pesadísimo posee estable y firme asiento. Veré las colunas inmortales do está fundada la tierra: las lindes y señales, conque la Providencia tiene aprisionada á la mar hinchada.»

Aquí ya no sucede lo mismo que antes; este trozo de prosa pareceria mal por su falta de naturalidad, por la introduccion de algunas voces nunca usadas, por ciertas perífrasis ajenas de la claridad, y por epítetos que dan á la frase un aire afectado y pedantesco. En prosa deberia decirse: en vez de *mano soberana*, *Dios* ó *el Ser supremo*; en vez de *pesadísimo elemento*, *el mar*; en lugar de *do*, *donde*; y *columna* por *coluna*. No se daria á la mar el epíteto de hinchada, ni á columnas el de inmortales; tampoco se diria *poseer firme cimiento*, sino *tener firme cimiento*. Hay mas: las imágenes que pintan á la tierra sostenida por columnas, y el mar aprisionado y con asiento, son demasiado atrevidas para la prosa, que se contiene siempre dentro de límites mas estrechos. Todo esto prueba que independientemente de la versificacion, prescindiendo tambien de la mayor inversion en el órden de las palabras, hay en aquel trozo de poesía algo que le distingue de la mera prosa.

Por consiguiente, la buena prosa puesta en verso puede no ser poesía, por faltarle ciertas circunstancias propias de esta, y vice-versa, la buena poesía hace tambien mala prosa, por el efecto contrario, por tener ciertas cualidades, que no convienen á la prosa. En otros términos: la poesía prosáica es mala, y tambien lo es la prosa poética. Luego hay gran diferencia entre el lenguaje de la prosa y el de la poesía.

Sin salir del ejemplo anterior, vemos que esta diferencia ha consistido:

En el uso de inversiones lícitas en el verso y no consentirlas en la prosa.

En las imágines y figuras, que en prosa serian exageradas.

En el de voces exclusivamente propias de la poesía.

En dar á ciertas expresiones un sentido ó significacion, que en el lenguaje comun no tienen.

En dar á los nombres epítetos mas atrevidos y con mas profusion que en la prosa.

Finalmente, en ciertas licencias permitidas en el verso y no en la prosa; como quitar ó añadir letras á algunas palabras, variar los artículos, etc.

Daremos ejemplos de todos estos casos.

Inversiones. En la poesía se invierte con mucha mas libertad que en la prosa el órden lógico y gramatical de las palabras, como cuando se separan los pronombres de los sustantivos á que se refieren; los adjetivos de las palabras que califican, los artículos de los nombres á que van unidos. Ejemplo:

Estos *Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora.*
Campos de soledad. (*Rioja*)
Por aquel *de los míseros* gemido. (*Herrera.*)
O ya sus alas *sacudiendo* negras. (*L. Moratin.*)
En la *que va á crecer* floresta *umbria* (*Id.*)

Ninguna de estas separaciones de palabras se permitiria en la prosa.

Imágenes. Existen muchas ideas abstractas cuya sencilla expresion, ó bien seria oscura y poco inteligible para el lector, ó bien se presentaria bajo una forma vulgar y poco grata á la poesía. Entonces conviene buscar algun objeto en la naturaleza, que pueda representarlas. A esta representacion de las operaciones interiores del ánimo con palabras que expresen acciones exteriores y visibles, es á lo que se da el nombre de *imágen*: y si en la prosa es un adorno agradable que siempre tiene mérito empleado con tino y mesura, en la poesía, es un requisito indispensable; pues la poesía, por decirlo asi, vive de imágenes, y

saca de ellas su mayor gala y hermosura. El mérito de la imágen estriba principalmente en presentar al entendimiento un cuadro que pudiera trasladar fácilmente al lienzo el pincel de un pintor; cuando falta este requisito la imágen es defectuosa.

Los ambiciosos desprecian la muerte: hé aquí una sentencia que nada tiene de nuevo, y un moralista no la presentaria de otro modo, pero en boca de un poeta seria vulgar, y asi Rioja le da una novedad y una viveza extraordinarias, cuando dice:

Y la ambicion se rie de la muerte.

El mismo Rioja, para encarecer el poderío de Trajano, dice de él:

Ante quien muda se postró la tierra.

Y para representar esta máxima: «El varon justo quiere mas sufrir los infortunios que adular al poderoso:» dice el propio poeta:

El corazon entero y generoso
Al caso adverso inclinará la frente
Antes que la rodilla al poderoso.

Figuras. Las comparaciones, las metáforas, las perífrasis, las prosopopeyas, son mas frecuentes, mas brillantes y atrevidas en la poesía. El prodigarlas en la prosa suele ser una afectacion ridícula, pero la poesía las busca y se complace con ellas. Inútil es añadir aquí mas ejemplos á los que hemos presentado al tratar de este asunto. Solo diremos que en poesía son mas comunes las perífrasis, y que en vez de citar á una persona, ó á un objeto muy conocido por su nombre propio, se suele usar de cierto

rodeo, v. gr. el *cantor de Tracia* por Orfeo; *el hijo de Peleo* por Aquiles; *el conquistador del Asia* por Alejandro.

Pero aunque las imágenes y figuras son esenciales en la poesía, conviene no hacerlas tan artificiosas que se conviertan en una especie de enigma ó degeneren en ridículas. No se diga con Lope, hablando de las rosas:

Las hijas de los piés de Vénus bellas

ni para mencionar las trompetas:

Tantas lenguas de bronce, hablando al viento.

Tampoco es bella la comparacion de Villegas, cuando refiriéndose á la hermosura de Vénus, pregunta:

¿Quién es el hortelano de sus lises?

Y Balbuena se expresa con trivialidad en este verso,

En la incierta baraja de los dias.

Voces poéticas. La poesia es mas atrevida que la prosa en adoptar voces peregrinas; pues que esta se contenta con tener una palabra exacta para expresar cada idea, y aquella apetece muchas mas cualidades.

Sin embargo, en punto á voces técnicas y otras que el uso toma de lenguas extrañas para expresar objetos ó ideas nuevas, es la poesía mucho mas cauta que la prosa, la cual puede tener á veces esta necesidad para darse á entender: pero la poesía respeta infinitamente la lengua, y repele tanto mas las voces exóticas cuanto que tiene mayor licencia para usar de perífrasis y metáforas.

Las voces compuestas son de mas uso en poesía que en prosa; y hacen un bellísimo efecto en aquella, muchas que en esta serian afectadas. Lope pinta con gran belleza el *undísono mar*. Garcilaso dice:

Mas *mortífero* siempre y ponzoñoso.

Ercilla:

Y las aves *alígeras* del cielo.

Herrera:

El *flamígero rayo* se desata.

Voces todas á un tiempo expresivas y armoniosas.

Los arcaismos sientan igualmente mejor á la poesía que á la prosa; y algunos hay que desterrados de esta, son sin embargo ya familiares á aquella. *Ufanía, relazar, abastar, desamorado, encruelecerse, enseñorearse, cuita, ánhélito, graveza, aquejar, braveza, porfioso, retejer, riente, esplendor, enseña, escombrar, repastar, descreido, rebramar, concento, desplacer, reluchar, cuidoso, boscaje, sombroso, rimbombe, retumbo* y otros muchos, habian desaparecido de nuestra lengua; pero han sido rehabilitados por Melendez y demás restauradores del buen gusto.

Tambien es muy frecuente entre los poetas dar á pueblos, tios, rios, los nombres que antiguamente tenian en vez de los actuales, como *Ibero* por Ebro, *Bétis* por Guadalquivir, *Gades* por Cádiz, *el mar Hercúleo* por el estrecho de Gibraltar, la *Bética* por Andalucia, etc.

Finalmente, asi como hay voces propias de la poesía, hay otras que disuenan en ella, y que es preciso, ó no emplear nunca, ó evitar cuanto se pueda; de este modo son *aunque, sin embargo, por eso, por tanto, en cuanto, siendo así, por consiguien-*

te, *por lo mismo*, etc., y los adverbios en *mente*, los superlativos, y otras muchas que hacen el lenguaje en extremo prosáico.

Acepcion diversa de las voces. Ya hemos visto el ejemplo de *poseer* por *tener*: Rioja pone *pesadumbre* por peso:

Las torres que desprecio al aire fueron
A su gran pesadumbre se rindieron,

Remitir; por deponer:

Remite al aire el desabrido ceño.

Proceder, por adelantarse:

El oro, la maldad, la tirani
Del inicuo procede y pasa al bueno.

Epítetos. En la prosa se debe usar con mucha economía de los epítetos: el lenguaje poético admite algunos que en aquella sobrarian. Ejemplo:

Sale de la sagrada
Cipro la *soberana* ninfa Flora,
Vestida y adornada
Del color de la aurora,
Conque pinta la tierra, el cielo dora.
De la *nevada* y *llana*
Frente del *levantado* monte arroja
La cabellera *cana*

Del *viejo* invierno, y moja
El *nuevo* fruto en esperanza y hoja.

(*Francisco de la Torre.*)

Licencias. Hemos ya hablado de las que suelen usar algunos poetas en el modo de contar las sílabas por medio de la sinalefa, diéresis y sinéresis. Hay además algunas otras que aquí diremos.

La de suprimir alguna letra ó sílaba al principio ó en medio de las palabras; como *crueza* por crudeza, *espírtu* por espíritu, *ruga* por arruga, *desparecer* por desaparecer, *despiadado* por desapiadado.

La de suprimir alguna letra ó silaba al fin de las palabras: como *do* por donde, *siquier* por siquiera, *entonce* por entonces, *mientra* por mientras, etc.

La de aumentar alguna sílaba ó letra al fin de ciertas palabras: como *felice* por feliz, *pece* por pez, *feroce* por feroz.

La de juntar el artículo masculino con nombre femenino Ejemplo:

Rayaba de los montes el altura.

(*Garcilaso.*)

Traspasa el alta sierra, ocupa el llano.

(*Fray Luis de Leon.*)

La de suprimir á veces el artículo, Ejemplo:

A Encélado arrogante

Júpiter poderoso
Despeñó airado *en Etna* cavernoso,

La de faltar en algunas ocasiones á la construccion gramatical de los verbos, como cuando Fray Luis de Leon dice:

Y mis ojos *pasmaron*,

por *se pasmaron*

La de admitir ó variar algunas letras en las últimas sílabas, como *insine* por insigne, *contino* por continuo, *respetoso* por respetuoso.

Todas estas licencias se deben usar sin embargo con grandísima economía, porque suelen ser el recurso de los malos poetas para salir del apuro en que les ponen las trabas de la versificacion.

Se vé, pues, cuan grande es la diferencia que existe entre el lenguaje poético y el de la prosa. Esta diferencia no estriba solo en la versificacion; depende de otras cualidades todavía mas esenciales, peculiares de la poesía. No es solo la forma exterior la que distingue estas dos especies del lenguaje, sino tambien las cualidades intrínsecas, aquellas que forman el alma de un escrito, y le dan la vida que tiene. La prosa no puede en esto elevarse nunca á la altura de la poesía y cuando lo intenta, se hace enfática y ridícula. Los adornos poéticos son como ciertas galas que sientan bien á los reyes y á los altos personajes; pero que deslucen aun mas á las gentes bajas, toscas y groseras. En esto nos fundamos para desechar lo que se llama prosa poética, la cual, en su género, nos parece tan mala como el verso prosáico. La prosa poética es mala porque aspira á lo que no puede alcanzar, porque es un niño que toma los aires de gigante, porque se asemeja á la rana de la fábula, reventando por querer hincharse hasta igualar al buey en su tamaño. La prosa puede elevarse indudablemente á una grande altura, y pruebas de ello nos suministra el estilo oratorio; pero este es el punto mayor á que

debe llegar: mas allá traspasa sus límites. Y ¿por qué? Porque la prosa está destinada á contenerse en la esfera de la realidad, mientras la poesía vive en las regiones de la imaginacion. Asi como su forma exterior, el verso, es una cosa que no existe en la naturaleza, del mismo modo su objeto va tambien mas allá, y su vuelo sube á donde no existen seres reales. La imaginacion del hombre, su pensamiento, penetran donde el lenguaje usual no puede seguirlos; para trasladar lo que allí vemos, lo que allí sentimos, necesitamos de un instrumento mas poderoso, mas eficaz que la prosa, y este instrumento es el verso que todo lo puede, y solo él lo puede todo. La audacia es en él naturaleza, y le está bien como sienta bien al fuerte.

SECCION TERCERA.

PRINCIPIOS FILOSOFICOS, COMUNES A TODAS LAS COMPOSICIONES LITERARIAS.

Sabemos ya escribir en prosa y verso; réstanos aplicar estos conocimientos á la composicion de los diferentes géneros de obras literarias, que pueden ocurrir, manifestando al propio tiempo las reglas particulares de cada uno. Pero antes de emprender esta tarea, creemos oportuno presentar algunas consideraciones acerca de ciertos principios generales que no es posible desatender, cuando se trata de bellas artes y literatura. La belleza, la imitacion, el gusto, ofrecen varias cuestiones interesantes que, á la verdad, no haremos mas que tocar, por no consentir otra cosa la naturaleza de este tratado; pero sobre las cuales es preciso decir algo. Además, como hasta ahora los modelos principales en literatura y bellas artes han sido las obras que nos ha dejado la antigüedad, como de ellas estan sacadas todas las reglas retóricas y poéticas, y como en estos últimos tiempos se ha puesto en duda la legitimidad de tales reglas, conviene examinar la índole de aquellas obras, hasta qué punto influyó en ellas el espíritu de los pueblos y épocas que se hicieron, y si las revoluciones posteriores han ocasionado mudanzas necesarias en el sistema literario. Esto nos dará la solucion de la tan debatida cuestion entre *clásicos y románticos*.

CAPITULO PRIMERO.

De la belleza, de la creacion de lo bello, y del buen gusto.

Instruir, persuadir, deleitar: estos tres fines, ya juntos, ya separados, puede proponerse el escritor. El primero es mas propio del filósofo, el segundo del orador, el tercero del poeta El filósofo instruye, enseñando la verdad: el orador persuade, mostrando el bien; el poeta deleita manifestando la belleza: el uno se dirige al entendimiento, el otro al corazon, y el último á la imaginacion.

El filósofo para hallar la verdad, observa los fenómenos del mundo, ya material, ya intelectual, ya moral, ya político; recoge ciertos hechos, y luego los compara y combina, para sacar de ellos deducciones y doctrinas.

El orador para conocer lo que agrada y conmueve al hombre, examina sus pasiones, sus afectos, sus hábitos, cuanto ejerce influencia en su corazon; y deduciendo igualmente ciertos principios, medita los medios de aplicarlos oportunamente.

El poeta para conocer la belleza, observa todos los objetos de la naturaleza y la sensacion grata ó desagradable, que producen

y del exámen de estas bellezas particulares, se eleva, discurriendo, al tipo de otra belleza superior á todas.

Vemos, pues, que así el filósofo, como el orador, como el poeta (y lo mismo sucede al artista,) todos, para alcanzar los conocimientos que necesitan, practican dos operaciones indispensables y diferentes: *observan* y *meditan.*

La *observacion*, la *meditacion*, hé aquí las dos fuentes de nuestros conocimientos. La primera pertenece á los sentidos: la segunda corresponde al entendimiento.

Si el hombre se limitase á observar, conoceria hechos; pero hechos aislados, sin enlace unos con otros: no formaria de ellos una teoría acomodada á sus necesidades, á sus usos, segun los casos y los tiempos.

Si al contrario, no hiciese mas que meditar, se perderia en vanas abstracciones, en sueños quiméricos, estaria en un continuo delirio, y careciendo de base sólida, nada le daria tampoco la reflexion acomodada á sus necesidades.

Pero la meditacion sobre los hechos observados, requiere que estos se hallen presentes al entendimiento. El hombre observa los hechos sucesivamente, no todos á la vez: luego para verlos en conjunto, es preciso que haya en él una facultad, que los deje impresos en su mente. Esta facultad es la *memoria,* que conserva los hechos y los presenta juntos á la meditacion.

La memoria es, pues, el receptáculo de todos los hechos recogidos, y tambien de todas las deducciones, producto de la meditacion sobre estos hechos; es un almacen donde existe cuanto necesitan el filósofo, el orador, el poeta, el artista, cuanto van á buscar para sus obras. Pero cuando alguno de estos saca de semejante fondo esos preciosos materiales, cuando con ellos labra el objeto que se propone, se dice que pone en juego su *imaginacion.* La imaginacion no es, pues, mas que un vivo recuerdo de cuanto hemos visto y observado, y de las deducciones que hemos hecho, meditando acerca de ello. Combinamos estos elementos; y muy á menudo el resultado de esta operacion, es crear un objeto que tal vez en nada se parece á lo que existe.

La imaginacion es por consiguiente el patrimonio de todos los

hombres, asi del filósofo como del poeta aquel la ejerce sobre cosas, que atañen al mundo intelectual; este se encierra en el mundo material y visible. A nosotros nos corresponde solo tratar de la imaginacion en el orador y en el poeta.

La memoria, cargada de hechos, imágenes y representaciones diferentes, engendra, pues, la imaginacion. La edad, madre de la experiencia, la fortalece; los libros la excitan, los productos de las artes la encienden, la vista del mundo la engrandece, el clima y suelo nativo la exaltan y le dan una direccion determinada. De todas estas circunstancias nace necesariamente la diversidad que se nota entre las artes y las literaturas de diferentes épocas y paises.

Pero, como hemos dicho, la memoria no presta á la imaginacion del orador y del poeta mas que los materiales para lo bueno y lo bello: para llegar á estas dos cualidades, se necesita la otra operacion que es obra de la inteligencia, del ingenio, operacion de la mayor importancia, puesto que realmente da el ser al tipo que de uno y otro nos formamos. Cuando este tipo existe en la mente del orador ó del poeta, y con referencia á él han dado estos á luz algunas de sus creaciones, en vano se buscarán en el mundo real objetos que se les parezcan. A manera de las operaciones químicas, los diferentes elementos arrebatados por la imaginacion á la memoria se han combinado, asimilado, y sin perder su naturaleza, se presentan sin embargo, bajo una forma particular que en la naturaleza no existe. Semejante operacion es tan importante, que á ella sola se debe el que pueda darse á las obras de literatos y artistas el nombre de creaciones. De otro modo no serian mas que copias, y copias insípidas, sin entusiasmo y sin alma.

Para no divagar, nos contraeremos aquí á lo bello: cuanto se diga acerca de él, puede luego por extension aplicarse á lo bueno y aun á lo verdadero. Lo bello, siendo el objeto principal de la poesia y bellas artes, merece por esto nuestra preferencia.

Lo bello tiene su orígen en el mundo material, en la naturaleza exterior: y por lo dicho resulta, que para crear lo bello, la imaginacion, por medio de la memoria, saca de ese mundo ma-

terial una infinidad de objetos bellos; sigue luego la operacion de compararlos, combinarlos; y el ingenio saca de esto deducciones, entrando en una serie de abstracciones, mediante las cuales se eleva á la creacion de este tipo ideal, que en nada se parece á aquellas bellezas elementales, pero que tiene su gérmen en ellas, como la planta florida y hermosa tiene su gérmen en la semilla, que se arrojó á la tierra.

Estas dos operaciones distintas, la material de recoger los elementos de la belleza, la intelectual de elevarse la mente á la creacion del tipo ideal, conviene mucho distinguirlas; porque estriba en esto la gran diferencia que reina entre nuestro modo de considerar la belleza de las creaciones artísticas, y el que han tenido hasta aquí la mayor parte de los retóricos.

Partiendo estos del principio de que nada existe en el entendimiento que no sea obra de los sentidos, han dado á la belleza y á las creaciones de las artes que la reproducen, un orígen puramente sensual. Segun ellos, la perfeccion de las obras del artista consiste en que este, observando las formas mas acabadas de la naturaleza física, y las cualidades que sobresalen con mayor brillo en la intelectual y moral llega á formar tipos que, por la reunion de mil bellezas repartidas en diversos seres, exceden á la de cada uno de ellos en particular. Sobre esto asentaron el principio de la *imitacion*, principio, en su entender fundamental y exclusivo de las bellas artes, pero al hacerlo, incurrieron en una contradiccion de principios; pues ¿cómo habria ocurrido al artista esa idea de reunir las cualidades bellas esparcidas entre varios seres, sino hubiera existido en su mente la concepcion de un tipo mas acabado que los que le presentaban los sentidos? Si al observar lo bueno, no ofreciese la idea de lo mejor ¿fuera tal cosa concebible?

Citase el ejemplo de Zeuxis que habiendo recibido de los Atenienses el encargo de pintar una Vénus perfecta, pidió que se le presentase cierto número de jóvenes escogidas entre las mas bellas de Atenas, para elegir de entre ellas las facciones mas perfectas, en cuyo conjunto pudiese ofrecer la imágen de la Diosa. Pero si Zeuxis se hubiese limitado á reconocer lo mas bello que

cada uno de aquellos modelos tenia, copiándolo en seguida, en vez de lograr su objeto, hubiera formado un ser monstruoso, cuyas diferentes partes, por bellas que fuesen separadamente, carecerian de la necesaria proporcion y armonía. Luego necesitó hacer la operacion difícil y delicada de dar unidad á tantas partes distintas, para que el todo saliese perfecto: y esto no le era posible, sin referirlas todas á un tipo ideal que ya existiria en su mente, como producto de reflexiones y estudios anteriores. Aun hay mas: esa eleccion de lo mas bello y perfecto que cada jóven tenia, ¿era en él posible sin que tambien existiese aquel mismo tipo ideal para servirle de punto de comparacion y advertirle de si la eleccion estaba bien ó mal hecha? Pero no es esto solo: aun despues de pintada la imágen con la artificiosa reunion de todas aquellas bellezas particulares, tendria la copia de una mujer bellísima, pero no la Vénus que se le pedia. Esta Vénus no era una mortal, sino una diosa; era preciso dar á la pintura aquel aire celestial propio del ser divino, á quien representaba: y ¿en qué parte de la naturaleza podia hallarlo para trasladarlo á la copia? Ni en las jóvenes que le presentaron, ni en todas las mujeres del mundo lo encontraria. Esa fisonomía divina, ese ser de una naturaleza desconocida, inaccesible á las miradas del hombre, no podia existir sino en la mente de Zeuxis, como producto de sus meditaciones, de sus ideas acerca de la divinidad, sus atributos y perfecciones; y como tal, era una creacion puramente suya, en la cual no habia tenido parte alguna la imitacion de la naturaleza. Y esto no es una vana suposicion. Todos los antiguos hablan del carácter divino dado por Fidias á su Júpiter Olímpico, en cuya frente habia dejado el artista grabado el sello de omnipotencia sobre el mundo y sobre los dioses. Esta misma naturaleza divina se advierte en el Apolo del Belvedere, en la Vénus de Médicis. ¿Dónde halló Rafael la admirable expresion de la figura del Salvador en el *Pasmo de Sicilia*? ¿De qué mujeres sacaba Murillo la fisonomía celestial de sus vírgenes? Y contrayéndose á la literatura, ¿dónde estaba el modelo del Aquiles de Homero? ¿Dónde fué á buscar el Taso su Armida? ¿Quién ofreció á Milton el tipo de Eva? ¿De qué mu-

jer sacó Lope de Vega la *Esclava de su galan*? ¿De qué hombres Calderon galanes tan enamorados, pundonorosos y valientes? Algunos rasgos hallarian de ciertas cualidades esparcidas aquí y allí; pero aquel conjunto tan acabado, tan perfecto, tan admirable, no lo han hallado sino en su mente: es una creacion de su portentoso ingenio.

La teoría, pues, de la imitacion pura en literatura y bellas artes, es mezquina, incompleta, poco digna de la naturaleza elevada del hombre; y si se quiere dar una verdadera idea de las creaciones de la imaginacion, es preciso decir que hay en ellas dos elementos: 1.° Las impresiones de los sentidos con los recuerdos que de ellas conserva la memoria. 2.° La concepcion racional de la belleza.

Queda, pues, sentado que la belleza en literatura y bellas artes es una concepcion racional que sugiere á la mente la idea de una forma mas cercana á la perfeccion que la que perciben los sentidos: y que por consiguiente, el placer que resulta de ella no es solo material, sino que tiene en él gran parte el entendimiento. Por esta razon pueden ser bellos, considerados bajo este punto de vista, objetos que en realidad serian horribles ó asquerosos. La parte que tiene en ellos el entendimiento, les quita toda su fealdad, convirtiéndolos en objetos de placer. Asi vemos con gusto en el cuadro de *Santa Isabel* de Murillo, lo que en la realidad nos daria nauseas: asi el grupo *Laocoonte*, despedazado á par con sus hijos por las serpientes, no nos inspira el espanto que tan horrible escena nos causaria, si fuese cierta; asi las lágrimas que vertemos en una tragedia, son dulces y nos complacen.

Y de aquí resulta además que la sensacion que nos inspiran las obras del arte es un amor puro y desinteresado hácia ellas. Si fuesen solo una mera copia de objetos terrestres, la idea de que se hallan estos á nuestro alcance nos inspiraria el deseo de poseerlos: mas siendo la belleza que encierran, una cosa ideal que no existe, no anhelamos poseerla, porque esta posesion es imposible. Antes bien, al contemplarla, se engrandece nuestra alma, y nos persuadimos que semejante belleza no puede ser otra cosa mas que un destello de la divinidad, una de sus fases, que

nos presenta para que la adoremos; y así le rendimos cierta especie de culto, y con ella nuestra alma se purifica.

Pero esa concepcion racional, ese ente de razon, cuando le tenemos en la mente, si queremos comunicarle á los demás, es preciso que echemos mano de medios materiales, que lo presentemos bajo una forma sensible: por ejemplo, el literato, de la prosa ó verso, el escultor del mármol, el pintor de los colores. De aquí pueden resultar dos cosas: ó esta forma alcanza á trasmitir la idea que tenemos en la mente, ó no alcanza, quedándose inferior. En el primer caso el objeto que se ofrece á nuestros ojos es bello; en el segundo caso es *sublime*. Lo sublime no es mas que una belleza que no podemos expresar. Esta imposibilidad, en que se encuentra la mente de reducir á imágen sensible lo que concibe, le da á conocer al propio tiempo su pequeñez y su grandeza, hace que el alma pierda de su energía y venga á quedar sumida en el abatimiento. Así lo infinito, no teniendo forma que lo exprese, es sublime, y lo es por consiguiente todo lo que tiene algun punto de contacto con lo infinito, como el mar, una montaña, cuya frente se pierde en las nubes, un precipicio sin fondo, la rapidez del huracan, el poder de las tempestades. Un rio cuyas dos orillas abarca nuestra vista, pudiendo contemplar sus márgenes floridas y risueñas, sus aguas que plácidas se deslizan es un objeto bello, porque fácilmente hallamos medios de representarlo, pero conforme se aleja de su orígen, y sus márgenes se han apartando, carecemos de términos de comparacion, la idea se engrandece; y se convierte por fin en sublime, cuando ya no vemos las orillas y va á perderse en el Océano.

Basta lo dicho para conocer lo que se debe entender por belleza en literatura. Entrar en mas pormenores seria ya ageno de este lugar: solo hemos querido rectificar un principio erróneo en nuestro concepto, y que ha servido sin embargo de fundamento a la teoría de las bellas artes. Esta teoría entendida del modo que acabamos de manifestar, puede, dar márgen á consideraciones de la mayor importancia.

Ahora bien, si existe en la mente del artista un tipo ideal de la belleza, ¿existirá tambien un criterio, que dé á conocer si los

objetos se acercan mas ó menos á aquel modelo? En otros términos: ¿existirá un *buen gusto*? Esto nos parece indudable.

La palabra gusto significa en su acepcion literal y primitiva uno de los cinco sentidos corporales, por el cual percibimos y distinguimos las varias impresiones que hacen en nuestro paladar ciertos cuerpos; y por extension y metafóricamente, se ha dado este nombre á la capacidad que tenemos para percibir, conocer y apreciar aquellas cosas que al oir las composiciones literarias ó al ver cualquier producto de las artes, hacen en nosotros una impresion placentera ó desagradable: llamándose por lo mismo tambien gusto á la mayor ó menor aptitud que tiene cada individuo, para distinguir lo que es bueno ó malo, bello ó deforme en dichas composiciones.

El gusto existe en el literato, para dar á sus obras aquellas cualidades que las hacen buenas, y existe en los lectores, para conocer si dichas obras tienen estas cualidades. Pero en ambos casos los fundamentos del gusto son los mismos. En ambos conserva la mente del escritor ó del lector un tipo ideal á que se refiere la obra y con el cual se la compara, á fin de conocer la distancia que hay de aquel á esta. Los grados de proximidad á aquel tipo señalan los grados de belleza en la obra respecto del escritor ó del oyente; pero no se deduce de aquí que la conformidad de la obra con el modelo, sea prueba de buen gusto, mientras este modelo no sea tambien perfecto. Buen gusto no lo tendrá sino aquel que logre formar en su mente el tipo de la mas acabada belleza en cada género.

Para la formacion de ese tipo, hemos dicho que la imaginacion saca de la memoria los elementos de belleza que le convienen, y que luego el entendimiento les combina de modo que llega por último á concebir aquella belleza especial, que no existe en la naturaleza. Pero la imaginacion, al sacar de la memoria dichos elementos, no puede hacerlo desacordadamente, sino que es preciso que elija lo que mas le hace al caso: no entra con la hoz en aquel vasto campo á cortar las mieses sin distincion alguna; sino que á manera del que se halla en un jardin, elije las flores mas bellas para formar un ramo; y asi tambien como este ramo no el

hace amontonando las flores cogidas sin órden ni concierto, sino que les va dando la colocacion conveniente, para que aquel aparezca vistoso; asi el entendimiento necesita de un arte y un esmero particular para combinar debidamente los elementos de belleza, que le han suministrado sus recuerdos.

Si pues, debe haber eleccion en los elementos de belleza que suministra la memoria, por no ser todos igualmente aplicables: si en los varios modos de combinarlos hay tambien mas ó menos acierto, resultará que algunos de aquellos serán los mejores, y solo una combinacion será la mas acertada; es decir, que habrá en todo caso un modelo único, perfecto de la belleza; y por consiguiente un solo *buen gusto* en todos géneros.

Pero ¿quién enseña al escritor á conocer aquellos elementos? ¿Cómo logra su inteligencia combinarlos del mejor modo posible y elevarse á la concepcion del verdadero modelo? Esto supone dos facultades: una natural, otra adquirida. La natural es aquella con que Dios ha dotado al escritor al criarle, es un don especial que recibe al entrar en este mundo; y por lo tanto, no es igual en todos los hombres. Esta facultad natural tiene ella misma dos orígenes: el uno sensual, el otro intelectual. Si los elementos de la belleza se los suministra al escritor el mundo material, esta percepcion entra, como lo hemos dicho ya, por los sentidos; y el efecto que en estos hagan aquellas bellezas naturales, determinará su eleccion: el hombre, pues, que tenga mas exquisita sensibilidad, ese elegirá los elementos que mas convengan al tipo que debe formarse.

La segunda facultad, que corresponde á la combinacion de dichos elementos, es puramente intelectual, obra de la inteligencia, y por consiguiente estriba en que esta sea mas ó menos perfecta.

Luego la concepcion del tipo ideal de la belleza depende de la sensibilidad y de la inteligencia del escritor. Para que ese tipo sea perfecto, es preciso que la sensibilidad sea esquisita y la inteligencia suma; y el modelo que aquel se forme no será completo, si falta en él la sensibilidad ó la inteligencia, ó si alguna de estas dos cualidades se halla en un grado inferior á la otra.

La sensibilidad y la inteligencia son cualidades naturales; pero son tambien susceptibles de perfeccion, y en esto estriba la fa; cultad de perfeccionar el gusto y adquirirlo bueno. Fácilmente nos podemos convencer de esta verdad con solo reflexionar acerca de la inmensa superioridad que la educacion y el cultivo de las artes dan á las naciones civilizadas sobre las bárbaras, y tambien acerca de la que en una misma nacion tienen los que han estudiado sobre los hombres rudos é ignorantes. La sensibilidad natural se embota ó se perfecciona, segun son groseros ó delicados los objetos que afectan continuamente los sentidos. El que á todas horas está rodeado de olores desagradables, se acostumbra á ellos, mientras provocan náuseas en aquel que aspira sin cesar perfumes deliciosos: el tacto adquiere con el uso una delicadeza suma, como sucede á los ciegos, en quienes muy á menudo hace veces de la vista: el ejercicio, en fin, y la costumbre de recibir sensaciones placenteras, perfeccionan indefinidamente los sentidos. En cuanto á la inteligencia, está fuera de toda duda su perfeccion por el ejercicio y el estudio, y de ello estamos viendo mil ejemplos diarios. Luego si la sensibilidad y la inteligencia son perfectibles, tambien debe serlo el gusto.

Pero hay una gran diferencia entre la perfectibilidad debida á la sensibilidad y la que tiene su orígen en la inteligencia. Esta se basta á si propia, dependiendo únicamente su mayor ó menor eficacia del grado de la misma, con que Dios ha dotado al individuo. Pero la perfectibilidad debida á la sensibilidad, depende de la naturaleza visible tal como la presencian nuestros ojos. Nuestra memoria no puede ofrecer á la imaginacion sino recuerdos de lo que ha visto; y asi los elementos de belleza, que sacamos de ella, no pueden ser otros que los que nos han rodeado desde nuestra infancia. La inteligencia se ejercitará sobre ellos con la misma eficacia en todas partes, pero si en todas partes no son igualmente bellos, el resultado tampoco lo será. De aquí nacen las diferencias de gustos, que se notan en diversos paises y en distintas épocas. El habitante del Norte, el del Mediodia, el que reside en Europa ó en Asia, ven continuamente alrededor suyo una naturaleza distinta; luego los elementos de belleza que

sacan de estas distintas naturalezas, son tambien diversos; y aunque la capacidad intelectual sea la misma, debe ser otro el tipo ideal de la belleza. Asi lo bello para el que vive en medio de los floridos campos andaluces, no es lo bello para el habitante de las nevadas montañas de Suiza; y el que vive bajo un gobierno pacífico, alejado de los negocios, no puede tener ciertos gustos que son naturales al que se agita continuamente en medio de las tormentas políticas, propias de los Estados libres. Luego el clima, la naturaleza exterior, la religion, el gobierno, las costumbres, son otras tantas causas, que influyen en la variedad de gustos.

De aqui podemos decir que existe en el hombre un orígen variable del gusto, y otro permanente. El variable es el que proviene de los sentidos: el permanente es el debido á la inteligencia. Aquel orígen tiende muchas veces á pervertirlo, porque depende de causas transitorias, no siempre favorables al buen gusto: el segundo orígen, por el contrario, tiende continuamente á rectificarlo, porque la razon le ilumina. Esta á la verdad, será insuficiente, mientras sean desfavorables las circunstancias que rodean al hombre; pero varien estas, ó ensánchese la esfera de los hechos materiales; tenga la inteligencia mayor campo para la comparacion; pueda verificar sus combinaciones en mas extensa escala, y no pasará mucho tiempo sin que se sienta su benéfica influencia en la mejora del gusto. Asi se ha visto repetidas veces, no solamente en los individuos, sino tambien en las naciones.

Resulta, pues, de todo lo dicho, que existe un buen gusto, porque puede existir en la mente del hombre un modelo perfecto de la belleza que sirva de punto de comparacion al gusto; que la formacion de semejante tipo depende de dos facultades, la sensibilidad y la inteligencia; que estas facultades, siéndonos concedidas por Dios en diferente grado, darán á cada individuo mas ó menos aptitud para concebir el referido tipo, que sin embargo la sensibilidad y la inteligencia son susceptibles de perfeccion, y por consiguiente lo es tambien el gusto; que la sensibilidad es una causa variable, y de ella dependen las variedades del gusto

en los individuos y las naciones; y que la inteligencia es una causa permanente, que tiende por lo tanto á la rectificacion del gusto.

Esta teoría del gusto, y la que hemos establecido acerca de la belleza unidas ambas, como se ve, con tan estrecho vínculo, y deducidas una de otra, pueden servir para la explicacion de multitud de fenómenos literarios. En un curso completo de literatura se les daria extension, y se harian mas detenidas explicaciones. En un tratado como este, hay que limitarse á estas meras indicaciones, sin perjuicio de que cuando se ofrezca, señalemos su influencia en los diferentes géneros de literatura. Desde luego, y sin que entremos en muchos pormenores, podemos hacerlo respecto de la literatura antigua y de la moderna.

CAPITULO V.

Diferencias esenciales entre la literatura antigua y la moderna. Clasicismo. Romanticismo.

Cuando atendemos á la enorme diferencia, que existe entre la civilizacion antigua y la civilizacion moderna; á la revolucion tan portentosa y completa que ha tenido lugar desde unos tiempos á otros en religion, gobiernos, usos é ideas, podemos asegurar que los antiguos y modernos han vivido en dos mundos enteramente distintos. Los hechos recogidos por la observacion en ambos mundos, han debido ser por consiguiente de todo punto diversos, y la memoria de unos y otros pueblos se ha poblado de recuerdos, que por la mayor parte no tenian entre sí relacion alguna. La imaginacion, pues, al sacar de la memoria semejantes recuerdos para crear sus concepciones, ha debido producir obras de naturaleza totalmente distinta; y la parte variable del gusto dependiente de estos recuerdos, de estos elementos contrarios de belleza, ha tenido que dar al gusto de los pueblos, bajo ambas civilizaciones, un carácter especial con notables diferencias.

El olvido casi absoluto en que durante muchos siglos estuvie-

ron la mayor parte de las obras de la antigüedad, arraigó fuertemente el nuevo gusto en Europa, y creó una literatura. Cuando aquellas obras se desenterraron, y esparciéndose por todas partes fueron estudiadas y comprendidas, las bellezas que encerraban, unidas al peso de la autoridad que llevaba consigo todo cuanto procedia de una era de esplendor y gloria, hubieron de dar orígen á una reaccion; y el entendimiento vacilante entre los hechos antiguos y los modernos, dudó en conceder la victoria á uno de los dos gustos, emprendiendo una obra larga de comparaciones y combinaciones nuevas, para fijar definitivamente el tipo de la belleza. Hubo pueblos é individuos que se decidieron por las formas de la literatura antigua aunque cediendo siempre en algo al influjo de las modernas ideas: hubo otros que persistieron en el camino nuevamente abierto, y se lanzaron de un modo resuelto en él para crear con fecundidad portentosas obras, que en nada se parecian á las que los primeros admiraban: hubo en fin luchas entre ambos sistemas, en las cuales alternativamente llevaron uno y otro lo mejor de la batalla; mas por último, reconocidos todos los campos, analizadas las causas y los efectos, el entendimiento ha venido á decidir que ambos sistemas pueden ser legítimos; que, producto de diferentes civilizaciones, los elementos de belleza que cada una de estas ha suministrado, aunque de diversa naturaleza, son igualmente aceptables, porque los últimos por nuevos, no eran malos; resultando de aquí dos géneros de belleza á la par admirables, y que no se excluyen el uno al otro: asi como el que sea una rosa bella, no se opone á que un clavel tambien lo parezca.

Para aclarar nuestro pensamiento, necesitamos entrar en algunos pormenores sobre la civilizacion antigua y moderna, y dar una idea de las causas que establecen entre ellas tan profunda diferencia. Al hablar de los antiguos, nos referiremos solo á los griegos, porque su literatura es la que mas conocemos, fuera de la latina, la cual no es mas que un reflejo de aquella y por decirlo asi, una misma literatura traducida á distinta lengua.

Los griegos vivian en medio de una sociedad primitiva, y eran

por consiguiente muy poco varios los elementos de su civilizacion: asi es que la sencillez fue el carácter predominante en todas sus obras. Cercanos todavía á la naturaleza, se hallaban identificados con ella, y la reproducian con una verdad admirable. Presentándose á sus ojos en toda su hermosura, sin que los caprichos del hombre la hubiesen desfigurado, tenian la mas perfecta idea de la belleza exterior y de las formas: pero esta idea jamás se separó de la sencillez: antes bien se consideraban las dos tan íntimamente unidas, que lo sencillo era requisito indispensable de lo bello. Por lo mismo que eran los primeros observadores de la naturaleza, se pararon solo en las formas exteriores, reproduciendo los fenomenos visibles sin indagar sus causas. En su pintura se proponian únicamente imitar sus galas: y cuando retrataban al hombre tampoco cuidaban mas que del hombre exterior, sin profundizar en sus afectos interiores. Cierto es tambien que estos se limitaban á los impetus naturales del corazon humano, no moderados todavia por una civilizacion avanzada, y sin mas freno que la fuerza. En presencia del individuo, solo el temor los contenia; en presencia de la sociedad, solo una ley opresora les hacia enmudecer; en presencia de la divinidad, solo un destino inflexible determinaba su curso. Fatalismo en la religion, abnegacion de sí propio en política, materialismo en las ideas, amor de lo bello, y sencillez en todo; tales fueron los caracteres del pueblo griego: tales los que se reprodujeron en su literatura, particularmente en la dramática que es siempre el reflejo mas fiel de la civilizacion de un pueblo. Su fatalismo hacia que los dioses intervinieran en la trama y desenlace de los dramas, hasta en las pasiones que animaban á los personajes, y en el lenguaje con que se producian. Como esclavos de la sociedad, casi todas las tragedias y comedias tenian un fin político. Por el materialismo que los dominaba, jamás habia lucha de afectos, sino la expresion sin rebozo de pasiones vehementes. Su sencillez les hacia huir de toda complicacion en los argumentos; y su pasion por lo bello no permitia sino formas regulares aunque se pecase por frialdad y monotonía. Todo su sistema literario está, por decirlo asi, personificado en la es-

tátua griega. Desnuda de adornos supérfluos, y aislada, buscaba solo la sencillez y la regularidad en las formas; y asi como en un principio no se esculpian grupos, los cuales solo fueron ya conocidos tarde, asi puede decirse que en literatura y en todas las artes no se conocian tampoco, presentándose los objetos, como en los bajos relieves, sin combinacion, sin complicacion de ninguna especie. De estas condiciones indispensables de aquella civilizacion especial, se llegaron á deducir todas las reglas de su sistema literario; reglas que fueron formuladas en los códigos que al efecto nos ha dejado la antigüedad; pero que por lo mismo no han podido ser todas aplicables á otros sistemas nacidos en medio de civilizaciones muy distintas.

Con efecto: si de los pueblos antiguos pasamos á los modernos advertimos desde luego entre ellos una diferiencia esencialísima, cual es la diversidad de elementos que han entrado á componer la sociedad de unos y otros. Pocos y uniformes en los primeros, son muchos y contradictorios en los segundos. Por esta razon la sociedad antigua llegó en breve á su mayor perfeccion, y la moderna ha tardado muchos siglos en organizarse, no pudiendo decirse aun que haya llegado al resultado final que promete la combinacion de aquellos elementos. De aquí mayor complicacion en las relaciones sociales, mas variedad en los afectos y caracteres, mas oscuridad en los hechos, mas dificultad en conocerlos y explicarlos. De aquí la necesidad de mas tiempo y mas espacio para desarrollarse los hechos y darse á conocer los hombres. Pocas palabras bastaban para pintar al impetuoso Aquiles, al soberbio Agamenon: acaso es preciso un libro entero para revelar los arcanos del corazon de un Cromwel, ó un Felipe II.

El primer elemento que entró á combatir y modificar la sociedad antigua, fue la sustitucion del cristianismo á la religion anteriormente establecida; novedad que solo ella debia ser causa de una revolucion asombrosa en todas las cosas y principalmente en la literatura. Con la religion cristiana quedó destruido el materialismo, que predominaba en todas las obras antiguas, reemplazándole aquel espiritualismo, que sin cuidarse de las formas exteriores, penetra en las causas de los fenómenos, las estudia y las

explica; y despreciador de la belleza corporal, solo estima la del alma. Con ella dejó de ser el fatalismo la única norma de las acciones humanas, el libre albedrío permitió que estas fuesen buenas ó malas, segun la intencion que las ocasionaba, y admitido el freno de la voluntad propia, hubo lucha y contraste de efectos y diversidad en la conducta de los hombres. Con ella, en fin, se ennoblecieron ciertas pasiones, y adquiriendo una importancia que antes no tenian, crearon situaciones, engendraron vicios y virtudes que no se conocian, y que contribuyeron á la complicacion asombrosa del nuevo estado del hombre.

Entre estas pasiones nuevas, aunque parezca paradoja el decirlo, fue la principal el amor. El amor que tanto papel hace en la literatura moderna, se muestra apenas en la griega, ni aun en el teatro donde mas papel ha hecho siempre. Solo una trajedia griega, Fedra, se funda en él; y aun allí no se presenta como una pasion natural, propia del hombre, sino como un castigo impuesto por el cielo. Mas ¿cómo era posible que el amor se presentase en la literatura, cuando no existia en la sociedad? Para que haya amor en la sociedad, es preciso que haya objeto en quien recaiga, y entonces, por decirlo asi, la mujer no existia. Los griegos, pusieron á la verdad, entre sus dioses á Cupido; pero Cupido no es el amor verdadero: es solo el deseo, el apetito, única cosa que los antiguos conocian. La mujer no ha existido para el amor, sino desde el momento en que ha sido emancipada. Para hacer otra cosa mas que desearla, para amarla realmente, era preciso ennoblecerla, hacerla igual al hombre: y la mujer entre los antiguos fue siempre un ser muy próximo al esclavo. No les inspiraba mas afecto que el que produce la contemplacion de la belleza: la amaban como la mas bella entre las cosas bellas: pero la amaban como amaban una bella estátua, como amaban un hermoso templo, como amaban un pensil ameno, cual un objeto destinado solo á procurar deleites. La emancipacion de la mujer es debida al cristianismo: de esclava pasó á ser igual al hombre, despues por una especie de reaccion sublime, llegó hasta ser objeto de adoraciones; y á par de la mas ardiente devocion, se vió la mas noble galantería y la cortesanía mas refinada.

Otra emancipacion que verificó el cristianismo, fue la de los esclavos. ¿Sobre que bases estaba fundada esa religion divina? Sobre la fraternidad de todos los hombres en la fe de Jesucristo, y sobre la igualdad de todos los hombres ante Dios. Jesucristo vino al mundo para todos los hombres, se ha dirigido á todos, se ha sacrificado por todos: luego todos tienen igual derecho á sus ojos para salvarse y ser admitidos en su seno. De aquí nació el dogma de la fraternidad y de la igualdad, aun en este mundo, que los primeros cristianos empezaron á poner en práctica. La esclavitud quedó poco á poco abolida, y se establecieron nuevas relaciones sociales y nuevos hábitos en el pueblo.

En el órden moral contribuyó el cristianismo del modo mas eficaz á la mejora de las costumbres: procuraba inspirar á los magnates de la tierra sentimientos mas suaves, mas justicia en sus relaciones con los débiles; y en estos infundió sentimientos y esperanzas superiores á aquellas á que su destino diario les condenaba.

En el órden intelectual comunicó una activad asombrosa á los espíritus, promoviendo cuestiones, sembrando doctrinas y preceptos mucho mas sublimes que cuanto la antigüedad habia conocido, y dando al desarrollo del entendimiento humano una extension, una variedad hasta entonces ignoradas.

Por consiguiente, mientras el politeismo de los griegos era favorable á los vuelos de la imaginacion, la cual se espaciaba con deleite en el campo de la naturaleza, poblando la tierra, el cielo, el mar, el aire mismo de mil séres fantásticos que animaban el universo, los rígidos y severos principios del cristianismo alejaban al hombre de la tierra, le reconcentraban mas y mas dentro de sí mismo, le hacian mas grave, mas melancólico, mas inclinado á sondear su propio corazon, como quien tiene que dar cuenta algun dia de sus acciones, de sus palabras, hasta del mas leve pensamiento.

Otro elemento poderoso de revolucion en la sociedad, y por lo mismo en la literatura, fue la invasion de los pueblos septentrionales, que destruyeron el imperio romano. Trajeron aquellos pueblos un carácter enérgico que contrastaba con la diferencia

y apatía á que habian llegado las caducas razas del vasto coloso que se desmoronaba por todos lados, mas bien en fuerza de la disolucion interior que le corroia, que á los golpes de los bárbaros conquistadores.

Trajeron ademas nuevos principios de gobierno, nuevos gérmenes de movimiento y vida á naciones regeneradas. Al ponerse en contacto dos civilizaciones tan opuestas, la una ruda, áspera, violenta y salvaje, pero enérgica, y llena de vida y porvenir; culta la otra, adelantada, pero muelle, en su refinamiento, y sin vigor por su misma vetustez: al tenerse que combinar, por la fuerza de los acontecimientos tan opuestos principios, tan encontrados intereses, el estremecimiento fue terrible, y el resultado de tan tremendo choque fue proporcionado á su magnitud. La Europa cambió de faz, de leyes y de costumbres, de organizacion política y social; y en medio de estos trastornos, y por efecto del roce continuo de vencedores y vencidos, el estado intelectual y moral de unos y otros padeció necesariamente notables alteraciones. Los germanos perdieron parte de su barbarie, y del modo que les fue posible, adoptaron la lengua, las artes y las instituciones de los vencidos: los habitantes antiguos se contagiaron con la rudeza de los conquistadores, adquirieron sucesivamente parte de su energía y fiereza, y adoptaron muchos de sus hábitos, leyes y costumbres. Los dos pueblos se fueron de esta manera lentamente aproximando, hasta que borrada la línea divisoria que los separaba, llegaron á formar una sola nacion, una sola raza, en cada una de las monarquías que brotaron cuando la destruccion del imperio.

El cristianismo, que sirvió maravillosamente para verificar esta fusion, adquirió por lo tanto una influencia inmensa, y sus principios se desarrollaron con mas vigor por donde quiera.

Con la mezcla del heroismo grosero, pero fiel, de los conquistadores septentrionales, y los sentimientos del cristianismo, nació la caballería, aquella hermosa institucion que tenia por objeto encadenar con votos sagrados á unos guerreros todavía feroces, alejando asi del espíritu militar el bárbaro abuso de la fuerza, á que por desgracia se siente demasiado propenso. Bajo la salva-

guardia de la virtud caballeresca el amor, como hemos dicho, tomó otro carácter mas puro y sagrado, y llegó á ser un sublime homenaje hácia seres que, en la naturaleza humana, parecian destinados á acercarse mas que ninguno á la naturaleza de los ángeles. La misma religion consagraba, por decirlo asi, semejante culto, presentando bajo una forma divina á la veneracion de los mortales, lo mas puro y tierno que existe en la tierra, que son la inocencia de una vírgen y el amor de una madre.

Como el cristianismo no se contentaba, cual sucedia al culto de los falsos dioses, con ceremonias vanas, sino que se dirigia al corazon del hombre y á sus mas cultos afectos, para enseñorearse de ellos, el sentimiento enérgico de la libertad interior, la noble independencia del alma que se niega á doblar la rodilla ante el yugo de las leyes positivas, se refugiaron en los dominios del honor. La moral que resulta del honor, aunque mundana, pretende marchar de frente con la moral religiosa, y aun se atreve algunas veces á ponerse en contradiccion con ella: sin embargo, reúnelas un rasgo de semejanza muy pronunciado. La religion, lo mismo que el honor, jamás calcula la consecuencia de las acciones; y ambas han consagrado principios absolutos, haciéndolos superiores á todos los embates y argumentos de la razon calculadora.

La caballería, el amor y el honor, hé aquí pues, los objetos de la poesía que naturalmente brotó entre las nuevas naciones á principios de la edad media, derramando por Europa sus producciones con increible abundancia. Aquella época tiene tambien su mitología, fundada en las leyendas y la caballería; pero el heroismo y lo maravilloso de ella, son de un género totalmente opuesto al heroismo maravilloso de la antigua mitología. Esta, conservando eterna juventud y lozanía, sonrie á la imaginacion y no tiene rival cuando se trata de materializarlo todo: la de los siglos medios, melancólica y fantástica, que todo lo espiritualiza, templa algun tanto su lloroso semblante ó la intensidad de su pasion con facciones orientales. Aquella tiene sus dioses, sus faunos, sus ninfas, su jardin de Hespérides: esta presenta los mal intencionados gigantes, los generosos caballeros, los magos favo-

rables y adversos, las cuevas encantadas y los palacios de Alcina. La religion sensual de los griegosno prometia sino bienes exteriores y temporales: la inmortalidad, aun cuando llegaron á creer en ella, no se presentaba á sus ojos sino en lontananza, como una sombra, como un sueño ligero, reflejo de la vida ante cuya luz brillante desaparecia. La mira del cristianismo es precisamente inversa; la contemplacion de lo infinito ha revelado la nada de cuantas cosas tienen límites: la vida presente se sepulta en la noche, y no brilla con una existencia real sino mas allá de la tumba. Semejante religion despierta todos los presentimientos, que dormitan en el fondo del alma y los pone en evidencia: confirmando aquella voz secreta que nos dice que aspiramos á una felicidad inasequible en este mundo, donde ningun objeto perecedero puede llenar el vacío de nuestro corazon, y donde todo goce es una ilusion fugitiva. Asi es como la poesía de los antiguos era la de los goces, y la nuestra es la del deseo: aquella se fijaba en lo presente: la otra se mece entre los recuerdos de lo pasado, y los presentimientos de lo porvenir.

Y no se crea que la melancolía, de que está impregnada la literatura moderna, se exhala siempre en quejas monótonas. Asi como la tragedia griega ha sido con frecuencia enérgica y terrible, á pesar del aspecto sereno bajo el cual aquellos pueblos contemplaban la vida, asi la poesía moderna, tal cual acabamos de pintarla, puede recorrer todos los tonos desde la tristeza hasta la alegría; pero algo se encuentra en ella siempre de vago que descubre su orígen; los efectos son mas íntimos, la imaginacion menos sensual, el pensamiento mas reflexivo. Sin embargo, en la realidad los límites se confunden algunas veces, y los objetos no se muestran siempre enteramente desprendidos unos de otros, y cual necesitamos verlos para formar de ellos una idea clara y distinta.

Este baño de melancolía, esta vaguedad indefinible, no se muestra, á la verdad, en igual grado en todas las modernas literaturas europeas. Predomina mas en las naciones del Norte donde el hombre es mas inclinado á la contemplacion, donde el aspecto de la naturaleza predispone mas á la melancolía, donde en lar-

gas horas de aislamiento, el hombre busca en la meditacion y el estudio los placeres que le niega la vista de la naturaleza. Otras naciones, ya por efecto de su clima, ya por la influencia de extrañas literaturas, como la antigua y la oriental, segun en su lugar diremos, participan de otros caracteres que las distinguen.

Como quiera que sea, y tomados en consideracion únicamente los caracteres generales y mas distintivos de las dos literaturas, los antiguos veian lo ideal de la naturaleza humana en la feliz proporcion de sus facultades, y en su armónica concordancia: los modernos, al contrario, tienen el sentimiento profundo de una desunion interior, de una doble naturaleza en el hombre que hace aquel ideal imposible de realizacion. Su literatura aspira sin cesar á conciliar, á unir íntimamente los dos mundos entre los cuales nos sentimos divididos, el de los sentidos y el del alma. Se complace igualmente en santificar las impresiones sensuales con la idea del lazo misterioso que las adhiere á sentimientos mas elevados, y en manifestar á los sentidos los movimientos mas inexplicables de nuestro corazon, en una palabra, da un alma á las sensasiones, y un cuerpo al pensamiento.

No debe extrañarse, por último, que los griegos nos hayan dejado en todos los géneros modelos mas acabados. Tendian hácia una perfeccion determinada, y hallaron la solucion del problema que se propusieron: al contraroi los modernos, cuyo pensamiento se pierde en las inmensidades de lo infinito, no pueden nunca quedar satisfechos de sí propios, y á sus obras mas sublimes les queda siempre alguna imperfeccion que las expone á que su mérito real no sea bien conocido.

Confesamos que en las reflexiones anteriores hay bastante de abstracto y metafísico; pero asi era preciso, porque no de otro modo se puede explicar la diferencia entre dos sistemas, de los cuales el uno es material, y el otro espiritual en sumo grado. Era forzoso ademas entrar en estos pormenores, porque tampoco de otro modo se puede resolver la tan debatida cuestion entre clásicos y románticos; cuestion que por la importancia que se le ha dado, no podiamos pasar en silencio. Por lo dicho se conocerá que nosotros entendemos por clásicas la literatura de los tiempos

antiguos y las que tienen pretensiones de modelarse por ella; y es romántica la que nació en la edad media como producto de la nueva civilacion que brotó y se arraigó en Europa despues de la caida del imperio romano; siendo asimismo románticas cuantas se fundan en los mismos principios. Conoceráse igualmente que no damos la preferencia á ninguno de los dos sistemas, teniéndolos entrambos por buenos, siempre que sean espontáneos y naturales. Como tan distintos uno de otro, no pueden sujetarse á las mismas reglas, fuera de aquellas que diera el buen sentido y la sana razon para todos tiempos y todas naciones; y siendo las reglas que generalmente se han dado para los diferentes géneros de composiciones literarias sacadas del análisis de las obras debidas al primer sistema, no pueden aplicarse todas ciegamente á las composiciones del segundo. Estas reglas tienen que sujetarse á un nuevo análisis para ver cuales son ó no aplicables ahora, y hacer la separacion conveniente. Asimismo, el análisis de las obras que ha producido el sistema moderno deberia sugerir preceptos nuevos, que unidos á los antiguos subsistentes, formarian la nueva teoría literaria adaptada á las naciones modernas. Desde luego y aplicando á ellas nuestra teoría del gusto, se ve que quedarian desechadas muchas de las que proceden de los elementos variables suministrados por la civilizacion, y subsistirian las que se apoyan en las facultades eternas é inmutables de nuestra inteligencia. Este trabajo prolijo y difícil no debe ser intentado en una obra de esta clase: bástanos con estas indicaciones.

Hemos dicho mas arriba que la literatura antigua quedó olvidada en lo siglos medios; pero esto debe entenderse solo respecto del pueblo, porque al contrario, aquella literatura, sobre todo la latina, aun existia y se cultivaba entre cierta clase de gentes, en especial los monges, los cuales en el retiro de sus claustros conservaban algunos restos de la luz que habia alumbrado al mundo. Para estos lo verdaderamente desconocido era lo que pasaba alrededor suyo: vivian con los padres de la Iglesia, cuya educacion habia sido antigua, y con los grandes autores latinos que conservaban y leian cuidadosamente: de suerte que un

monge de la edad media se parecia mas en sus ideas á Ciceron y Séneca, que á los guerreros cubiertos de hierro que las mas veces no sabian ni leer siquiera.

Asi pues, en la edad media existian á la par dos lenguas en Europa: la una vulgar, hablada por el comun de las gentes, la cual áspera é informe todavía, era despreciada de la gente culta: la otra sábia, que conservaba parte del depósito del antiguo saber, aunque degeneraba de su primitiva pureza: hablábase esta en el fondo de los conventos, cual lengua usual y corriente, en las escuelas, con frecuencia en el púlpito, y era la que servia para los documentos públicos y transacciones diplomáticas. Este fenómeno se observaba en todos los paises de Europa sin excepcion alguna.

De aquí resultaron dos clases de literaturas: la primera erudita, que bebia en las fuentes antiguas, que tomaba por modelos los autores latinos, procurando imitarlos; y que por lo tanto, falta de inspiracion y espontaneidad, se distinguia, por su carácter pedantesco é intolerante. La otra literatura era la popular que nacia espontáneamente entre las clases no ilustradas, sin lazo alguno con la antigüedad, sin ser imitadora de nada mas que de lo que veia en torno suyo, reproduciendo los hechos, las ideas, las costumbres contemporáneas, acomodada, en fin, á las necesidades de la época. En todos tiempos, aun en los mas bárbaros, han existido canciones populares. Todo pueblo, asi que posee un idioma cualquiera, por rústico y grosero que sea, lo emplea en cantar sus alegrias ó sus pesares, en conservar la memoria de los hechos mas notables, y en celebrar sus prohombres, siquiera sean ilustres guerreros ó foragidos: y esto sucedió con efecto desde que corrompiéndose el latin, y dejando de ser la lengua del pueblo, aparecieron, toscos todavía, los idiomas modernos.

No quedan sino muy pocos restos de estas lenguas primitivas; pero la transicion no dejó de ser bastante rápida, cuando por el siglo X ya existian en el Mediodia de Europa una lengua rica sonora, flexible, capaz de acomodarse á todas las inspiraciones poéticas, y que en breve se hizo célebre por el abundante torrente de poesía que produjo. Esta fue la lengua provenzal y de

los trovadores, que se hablaba en el vasto pais comprendido entre el Loira, el Pó y el Ebro.

Los trovadores eran, ya príncipes soberanos que se sentaban en un trono, ya poderosos señores, ya meros caballeros, y aun oscuros vasallos servidores de aquellos. Muchos de ellos no sabian ni siquiera leer, y sin embargo, componian trovas y las cantaban ellos mismos. Ignorantes de la literatura antigua, nada tenian que ver sus composiciones con los poemas latinos, y no llevaban mas objeto que cantar sus amores ó los hechos guerreros. Esta literatura fue, totalmente original, y la primera en que se reflejaron las ideas, y los sentimientos modernos.

Sin embargo, su originalidad no llegó á tal punto, que no bebiese algo en dos fuentes extrañas. Fue la primera la misma poesía latina, que aunque ignorada de la generalidad de los trovadores, no lo era de todos: y que al cabo como literatura que existia simultáneamente en cierta clase de sociedad, á la sazon muy influyente, no podia menos de infiltrarse en la nueva y dejar algunos rastros. No obstante, estos fueron escasos, y mas debe la poesía provenzal á la literatura de los árabes, que entonces gozaban de gran poder y esplendor, y cuyos conocimientos penetraron en Europa, ya por España donde dominaban, ya por medio de las Cruzadas. La poesía de estos pueblos era apasionada, guerrera y galante; enemiga de largas relaciones, se mostraba exclusivamente lírica: usando poco del diálogo, el drama le era desconocido, y se complacia sobre todo en las ficciones, en la alegoría y en lo maravilloso. Tal fue tambien la poesía provenzal; la cual tomó acaso de la árabe la rima y lo artificioso de las diferentes combinaciones métricas que empleaba.

No correspondiéndonos entrar en mas detalles, diremos solo que el espíritu de esta poesía se generalizó en Francia, en España, en Italia, y en esta inspiró y dió orígen á los dos grandes poetas Dante y Petrarca, si bien ya en estos se conoce el influjo de la literatura antigua que por entonces revivia nuevamente y saliendo de los conventos, se vulgarizaba mas aspirando otra vez un dominio exclusivo. La fundacion de infinitas universidades, el descubrimiento de muchas obras perdidas, la caida del

imperio griego que trajo á Europa gran copia de sabios y de obras desconocidas, el prodigioso movimiento intelectual que se desarrolló por todas partes, todo contribuyó al triunfo de una literatura ya muerta, y al desprecio de la moderna, particularmente entre las gentes doctas é ilustradas.

Pero el pueblo no abandonaba ni podia abandonar sus trovas, ni era dable que se apasionase por cosas que no entendia. Continuó pues la division entre poesía sabia y poesía popular, y se entabló una lucha sobre cual de las dos habia de quedar dueña del campo.

La Italia, que era la cuna de la poesía latina, debió conservar mayores restos de ella, y quedar mas que otro país alguno sujeto á su influencia.

Así sucedió; pero no tanto que el espíritu moderno dejase de modificar en gran manera algunos ramos de la literatura. El poema épico tuvo esta suerte, y la Italia produjo en esta parte obras admirables. El teatro fue el que se empeñó en seguir las huellas de los antiguos; y como el teatro vive de actualidad mas que otro género de poesía, permaneció infecundo en Italia.

Francia que empezó mas tarde á tener una literatura, se sujetó aun mas, quizá por esta razon, á seguir los modelos antiguos.

La poesía allí no fue popular, sino erudita, y ha conservado constantemente ese carácter. Venció completamente la literatura exótica; y la del país careció de originalidad.

En España existieron tambien los dos sistemas. Hubo poesía erudita y poesía popular: las dos han producido igualmente obras de gran valor, segun se verá en el resúmen de la literatura española, que comprenderá la segunda parte de esta obra, destinada, sin que el autor lo haya pretendido á la enseñanza de la juventud en los estudios, que forman parte de la seccion de letras de la *Facultad de filosofía* (1).

(1) La edicion aprobada últimamente por el Real consejo de Instruccion pública, es la de 1851, en que el Sr. Gil de Zárate se sirvió corregir, como en la presente, las numerosas erratas y equivocaciones que contenian las anteriores. Dicha edicion consta de un solo tomo.

SECCION CUARTA.

REGLAS PARTICULARES DE LAS COMPOSICIONES EN PROSA.

Antes de presentar las reglas, que se han de observar en cada uno de los diferentes géneros, de composiciones literarias, lo primero que deberíamos hacer seria clasificar estos géneros. Varios son los sictemas que podríamos seguir en esta clasificacion; mas como no ofrecen utilidad alguna, nos contentaremos con la mas general, en esta forma: escritos, que solo admiten la prosa; escritos que deben estar en verso, y escritos que usan indiferentemente la prosa ó el verso. Y como el género en que esto último sucede, es principalmente el dramático, no habiendo otro notable que merezca por esta razon clasificacion particular, dividiremos todas las composiciones literarias en *composiciones en prosa, composiciones en verso y composiciones dramáticas.*

Las composiciones en prosa pueden tener por objeto: 1.° Persuadir á una ó mas personas á quienes se dirige la palabra: entonces son *oratorias*; 2.° Contar hechos verdaderos ó fingidos; en el primer caso son *históricas*, y en el segundo se llaman *novelas* ó *cuentos*: 3.° Instruir en algun objeto de ciencias ó artes; toman entonces el nombre de *didácticas*: 4.° Hablar por escrito con alguna persona ausentes; y entonces son *epistolares.*

CAPITULO PRIMERO.

Composiciones oratorias.

Bajo este nombre se comprenden todos los razonamientos pronunciados de viva voz delante de un auditorio mas ó menos numeroso: razonamientos llamados comunmente *oraciones, arengas, alocuciones ó discursos.*

El objeto principal de la oratoria es influir en aquel á quien se dirige la palabra, persuadiéndole á que obre de este ó del otro modo. Y al talento ó disposicion, ya natural, ya adquirido, para conseguir este objeto, es á lo que se llama generalmente *elocuencia.*

La elocuencia no es sin embargo tan peculiar de las composiciones oratorias, que no se pueda aplicar á toda clase de escritos, aun los de mas distinta naturaleza. Elocuencia puede haber en cualquier materia, ora se trate de instruir, ora de mover, ora de agradar; pero como el objeto mas importante del discurso es la accion ó la conducta, por eso el poder de la elocuencia se vé principalmente, cuando se emplea para influir en la conducta ó para persuadir á la accion. Siendo este fin el principal objeto del arte, la elocuencia, bajo este punto de vista, se puede definir *el arte de la persuasion.*

ARTICULO PRIMERO.

De los diferentes géneros de oratoria.

La elocuencia propiamente dicha es como el verdadero sublime: entrambos son de una naturaleza extraordinaria. Asi como lo sublime es un rasgo de una nobleza, de una magnitud fuera de lo comun que eleva y engrandece el alma, asi la elocuencia es una serie de rasgos de tal viveza y energía, que se apoderan del alma y la dirigen á donde quieren. Una alma realmente grande tiene ideas sublimes: un corazon sensible produce sensaciones vivas y profundas. Esta prenda feliz no es fruto del estudio. La elocuencia, como la poesía, es un don de la naturaleza: nacemos elocuentes, como nacemos poetas; y el arte solo no nos puede hacer ni poetas ni elocuentes.

No obstante, son necesarias tambien aqui las reglas. Sin el socorro de ellas puede un hombre ser á veces elocuente; es decir, tener alguno de aquellos rasgos fuertes y rápidos que caracterizan la elocuencia: mas no por eso podrá componer un discurso que sea bello en su conjunto, y que no peque ni por la disposicion, ni por el estilo. El orador necesita una guia segura, que le impida extraviarse; un apoyo firme y sólido, que no le deje caer. Esta guia, este apoyo son las reglas que enseñan á elegir y coordinar lo que debemos decir, á deleitar con una elocucion hermosa y sostenida, y abrirnos suavemente la entrada de los corazones, disponiéndolos á sentir los efectos de la verdadera elocuencia.

Pero si las reglas son necesarias, es preciso no llevarlas hasta un exceso inútil. Los antiguos, entre los cuales la elocuencia era un poder, como lo es en todos los paises en que el sistema de gobierno permite asambleas deliberantes, pusieron particular es-

mero en perfeccionar el arte de hablar en público, y como los primeros retóricos fueron los sofistas, llevaron á estas materias toda la sutileza que los caracterizaba. Establecieron divisiones y subdivisiones de todo género; crearon preceptos numerosos, que adoptados y coordinados despues por grandes hombres como Aristóteles, Ciceron, Quintiliano, han seguido sirviendo de norma hasta el dia. Pero el conformarnos ahora con cuanto dejaron establecido, seria no solo inútil, sino tambien fuera del caso, porque con la diferencia de civilizaciones ha variado en gran parte el objeto y aun la esencia de la oratoria.

Por ejemplo, los antiguos distribuyeron todos los discursos públicos en tres géneros, que llamaron *judicial, deliberativo y demostrativo.* Al judicial pertenecian aquellos, en que se acusa ó defiende: al deliberativo aquellos, en que se aconseja ó disuade; y al demostrativo aquellos en que se alaba ó vitupera. Division natural ó filosófica, pero que no puede servir para establecer una clasificacion bien marcada y distinta, puesto que no hay discurso en el que mas ó menos no estén mezclados esos diferentes géneros.

Con efecto, es muy difícil tratar de un objeto perteneciente al género judicial, sin tener que alabar ó vituperar, ora se acuse ó se defienda, y entonces se cae en el demostrativo. El mismo género llegará tambien á ser deliberativo, cuando se trate de averiguar si una persona es ó no culpable, si tal delito, si tal hecho ha acontecido en este ú otro lugar; si se le puede aplicar tal ó cual principio, si hay que considerarlo bajo determinado punto de vista, ó bajo otro diferente.

Otra division hacian ademas los antiguos, que nos parece todavía menos útil y aplicable. Era la de género *llano*, *templado* y *sublime.* Género llano era aquel que convenia á los asuntos humildes y vulgares; templado, ó mas bien mixto, el que era susceptible á un tiempo de sencillez y adorno; sublime el que se reservaba para los grandes asuntos. Pero como ya hemos observado en otras ocasiones, todos estos géneros se mezclan y deben mezclarse en la práctica. Un discurso siempre sencillo no tendria valor ninguno, dejaria de ser una composicion oratoria; y el hom-

bre que quisiera mostrarse en una arenga siempre sublime, no seria sino insensato ó ridículo.

Otra tercera clasificacion de los antiguos tenia un fin mas directo y real, pues se aplicaba á las partes de la composicion. Estas partes eran tres: *invencion, disposicion y elocucion*: division buena y admisible; puesto que siempre se necesita empezar por concebir el asunto y reunir los materiales de que es susceptible; entra despues el coordinar las partes del discurso en órden natural y conveniente; y en fin, es preciso emplear el estilo propio del mismo asunto. Adoptaremos por lo tanto, esta distribucion, de la que mas adelante hablaremos.

La elocuencia de los antiguos, en virtud del estado de la sociedad, no pudo menos de tener un carácter poético, en que abundaban mas las imágenes que el raciocinio, al modo que los salvajes, y aun los orientales, usan todavía del estilo figurado en las arengas dirigidas á convencer y persuadir. En aquella época solo dos terrenos tenia la elocuencia, los tribunales y el foro ó asambleas públicas: los tribunales para hacer triunfar la justicia, las asambleas públicas para influir en los negocios del Estado; pero aun así, estos dos géneros de oratoria se confundian muchas veces en uno solo por la naturaleza particular de aquellos gobiernos. Los oyentes, en uno y otro caso, solian ser los mismos. El pueblo era, ya juez, ya cuerpo político; ora abjudicaba por sí propio la justicia, ó influia en el fallo con su presencia; ora deliberaba y votaba como parte integrante de la soberanía. Hasta las causas particulares se convertian con frecuencia en asuntos políticos que influian poderosamente en la suerte del país; y por lo tanto, los oradores no podian limitarse á una sencilla y metódica exposicion del derecho que asistia á las partes, no les bastaba citar las leyes y apoyar su justicia en ellas: tenian ademas que apelar á las pasiones, conmover la imaginacion, y producir grandes efectos, para lo cual no se contentaban con el poder de la palabra, sino que acudian á otros medios agenos de la oratoria, medios dramáticos, como el de presentar ante el tribunal á huérfanos desvalidos y viudas desconsoladas. Los oradores antiguos se esforzaban, pues, en conmover á sus oyentes

mas bien que en persuadirlos con las armas de la razon, y muchos de sus movimientos oratorios serian hoy declamaciones ridículas y sin fruto alguno.

Cuando cayó la república romana, con el establecimiento del imperio y el despotismo militar, cesaron las asambleas públicas y la elocuencia dejó de tener aquel carácter popular. La elocuencia del foro se contrajo mas á la aplicacion de las leyes, separándose de la política; y esta, reducida á las vanas deliberaciones de un senado esclavo, casi no daba mas pruebas de existencia que serviles panegíricos de los emperadores; pero en breve apareció otro género de elocuencia que, nuevo enteramente tenia un objeto mas grande y sublime: esta fue la elocuencia sagrada.

No hay noticia de que los antiguos ejerciesen sus talentos oratorios en materias religiosas. El paganismo se limitaba á sacrificios y ceremonias, y no conocia la predicacion; pero la religion cristiana fundaba al contrario todo su poder en ella: por la predicacion extendia sus dominios: era la única arma que oponia á las persecuciones de sus contrarios; con ella los convertia, y con ella se mantenia perenne y viva la fe de los fieles. Mientras la elocuencia profana enmudecia, la sagrada se alzaba á su mayor prosperidad; y los padres de la Iglesia hacian con ella prodigios, habiendo continuado desde entonces hasta nuestros dias en grande honor entre las naciones cristianas, y siendo de un uso general y diario.

Pero si la elocuencia política enmudeció casi del todo durante el imperio romano, volvió á revivir con la caida de este imperio y el establecimiento de las nuevas monarquías. Las naciones septentrionales tenian en sus instituciones asambleas públicas, no en verdad del mismo género de las antiguas, pero tambien numerosas, y en las cuales se debatian los intereses del Estado ó de las clases que la componian. La elocuencia en ellas estaria lejos de tener la perfeccion que llegó á adquirir en las asambleas griegas y romanas. Compuestas por la mayor parte de guerreros ignorantes y groseros, no habria mas elocuencia que la facundia natural de cada orador, sin arte alguno, y apelando á las pasiones

mas bien que al raciocinio ó á las galas del bien decir. No obstante, asistian con frecuencia á ellas obispos ilustrados, formados por los escritos de los Santos Padres, y aun de los oradores antiguos, y en estos casos se dirian oraciones de mas artificiosa elocuencia, lo cual se deduce del grande ascendiente, que en algunas partes llegaron á ejercer aquellos prelados en semejantes asambleas.

Como quiera que sea, estas reuniones cesaron en unas partes, subsistieron en otras, volvieron á renacer en algunas de las primeras, y hoy es el dia en que, establecidas las formas del gobierno representativo en muchos paises de Enropa, las asambleas populares han vuelto á ser influyentes y poderosas, y la elocuencia política ha recobrado su brillantez ó importancia.

Tres son por lo tanto, los géneros de elocuencia, que están en uso entre las naciones modernas, y conforme á ellos se divide la oratoria en *sagrada*, *forense*, *y parlamentaria* ó *política*. Cada cual tiene sus caracteres peculiares que conviene conocer para dar á cada una el tono que le corresponde. Pero antes de manifestarlo, expondremos las reglas comunes á todos los géneros de la oratoria; es decir, las relativas á la composicion y conducta de un discurso, prescindiendo del objeto particular á que se dirige

ARTICULO II.

De la composicion del discurso.

Hemos dicho mas arriba que los antiguos dividieron la oratoria en tres partes, relativamente á la composicion de las arengas: *invencion*, *disposicion y elocucion*. Adoptamos esta disposicion por tener un objeto práctico, y diremos acerca de cada uno de estos tres puntos lo que merece saberse.

§. I.

INVENCION.

La invencion oratoria es la que reune todos los datos, todas las ideas, todos los argumentos, en una palabra, todos los materiales de que se ha de componer el discurso. De aqui se deduce que esta parte no depende del arte sino del talento y de la instruccion del orador. La naturaleza del objeto, las circunstancias presentes, el conocimiento del corazon humano, las ciencias relacionadas con el asunto principal, en suma, cuantos recursos pueda sacar el orador de su entendimiento, de su memoria, de su fantasía, de su corazon, otros tantos pondrá en juego para lograr la persuasion que se propone: pero estos recursos habrán de elegirlos con tino, oportunidad y mesura, para lo cual le servirá el juicio y el buen gusto. Dar reglas para esto es imposible sin embargo, los retóricos lo han intentado, y diremos aquí algo de lo que enseñan para guiar al orador en la indagacion de aquellas ideas generales, que á veces se necesitan emplear en ciertos asuntos. A estos puntos capitales y de uso comun, han dado el nombre de *lugares oratorios*, dividiéndolos en *exteriores* é *interiores*. Los exteriores son los que nacen del mismo fondo del asunto: los interiores le son extraños, y no tienen con él sino una relacion indirecta.

En el número de los lugares exteriores colocan:

1.° La *definicion*: sirve á explicar lo que se dice, dándole al propio tiempo mas valor y peso; pero esta definicion no ha de ser parecida á las filosóficas ó matemáticas: la sequedad de estas enfriaria al oyente, y aunque le convenciera, no le persuadiria: es decir, no moveria su corazon ni arrastraria su ánimo. La definicion oratoria necesita ser una pintura animada de los objetos, la cual presentándolos á la imaginacion con vivos colo-

res, entusiasme y arrebate. Asi Fr. Luis de Granada, definiendo al hombre, dice:

¿Qué es de sí el hombre, sino un vaso de corrupcion y una criatura inhábil para todo lo bueno, y poderosa para todo lo malo? ¿Qué es el hombre, sino una ánima en todo miserable, en sus consejos ciego, en sus obras vano, en sus apetitos sucio, y en sus deseos desvariado; y finalmente, en todas sus cosas pequeño, y en solo su estima grande?»

2.° La *enumeracion de parte*: sirve para las pruebas, desmenuzando, por decirlo asi, las cualidades de un objeto ó de una persona. Asi, tratándose de alabar á un héroe, se habla de las virtudes que ha puesto en práctica, de la justicia que ha dirigido sus empresas, de su valor en los combates, de su moderacion en la victoria; en fin, de cuanto puede realzar el esplendor de su vida á los ojos de los oyentes.

3.° La *semejanza ó símil*: es la correspondencia que se halla entre dos objetos. El orador la emplea para dar mas claridad á sus ideas, á fin de que lo dicho por él esté mas al alcance de todos los oyentes. Hablando Cervantes de las condiciones del amor, dice:

«*En la pintura con que figuraban los gentiles á este su vano Dios, puede verse cuán vanos ellos andaban. Pintábanle niño, desnudo y alado, vendados los ojos, con arco y saetas en las manos, para darnos á entender, entre otras cosas, que el enamorado se vuelve de la condicion de un niño simple y antojadizo; que es ciego en las pretensiones, ligero en los pensamientos, cruel en las obras, desnudo y pobre de las riquezas del entendimiento.*

4.° Los *contrarios*: son de grande uso en el discurso oratorio, y hacen el efecto de las sombras en un cuadro. El orador se sirve de ellos cuando queriendo caracterizar alguna cosa, da de ella dos definiciones contrarias á fin de que se perciba mejor el aspecto bajo el cual intenta presentarla. Por ejemplo:

«*El sufrir la muerte, cuando conviene es la mayor fortaleza; provocarla y ejecutarla en sí, la mayor flaqueza y cobardía. Matarse á sí es pusilanimidad y gran miedo de cosa tan incier-*

ta como la forma; pues por no sufrirla muchos amancillaron con su sangre sus manos. ¿Qué era esto sino huir lo dificultoso? El mismo Bruto, cuando se mató, confesó que huia; y á falta de buenos piés, por las manos se escapó, ó de sus enemigos ó de su fortuna, tambien enemiga.»

5.° Las *circunstancias*. Las circunstancias nacen del mismo asunto. Comprenden el hecho, la persona que lo ha ejecutado, el lugar donde ha acontecido, la causa que lo ha motivado, etc.; y ofrecen grandes recursos para las pruebas. El orador emplea tambien este medio, cuando queriendo hacer que resalte el mérito de una accion, cita los obstáculos que su héroe ha vencido, y los medios que ha empleado para lograrlo.

En el número de los *lugares oratorios exteriores*, colocan los retóricos la *imitacion, las costumbres y las pasiones.*

La *imitacion* consiste en tomar de otros autores algunos pensamientos y presentarlos bajo nueva forma, revistiéndolos con el estilo propio del orador que los usa, y dándoles por decirlo asi, otra vida, mediante los nuevos giros que se emplean. Pero es preciso no confundir esta imitacion con lo que se llama *plagio* el cual consiste en presentar, como de propia cosecha, trozos enteros de otros autores. Si la imitacion es permitida, empleada con parsimonia y talento, el plagio se condena siempre como vergonzoso.

Las *costumbres* ofrecen al orador grandes recursos, cuando conoce á fondo las que convienen á cada edad, á cada profesion, á cada situacion de la vida. Aprovechando las de sus oyentes, se vale de este arbitrio para excitar en ellos simpatías favorables á las personas que apoya, ó antipatías contrarias á las que combate, preparando los ánimos para las impresiones que intenta excitar en ellos.

Pero nada causa tan favorable disposicion como las costumbres propias del orador, cuando el auditorio está persuadido de que son puras é intachables. Entonces cuanto sale de su boca adquiere con este solo hecho un peso irresistible, y lleva ya consigo la persuasion.

Las *pasiones* se encuentran en el mismo caso que las costum-

bres: es preciso que el orador las estudie, conozca á fondo hasta sus mas ocultos resortes, y los medios de excitarlas oportunamente. Jamás el que habla persuadirá al que sus palabras dejen frio: necesita engendrar en él amor, ódio, desprecio, compasion, esperanza, segun convenga á sus intentos: entonces los oyentes se dejan arrebatar, como por un torrente. Mas para comunicar sentimientos, es preciso que el orador sienta; y si quiere excitar en los demás las pasiones, ha de manifestar que es el primero en dejarse arrebatar por ellas. Si se muestra frio, no enardecerá el fuego que intenta comunicar á otros, tiene que sacarlo de su propio pecho.

§. II.

DISPOSICION.

Siempre que un orador se propone hacer un discurso, sea cual fuere el objeto de este, necesita empezar por captarse la atencion de los oyentes y prevenirlos á favor suyo: hecho esto deberá manifestar el asunto de que va á tratar, explicándolo con la claridad debida; despues le corresponde probar lo que se ha propuesto; y una vez conseguido, conviene que haga un resúmen de lo dicho, añadiendo algunos rasgos vivos y enérgicos, que dejen una impresion profunda en el auditorio, para que la persuasion sea completa. Este órden natural divide pues, el discurso en cuatro partes principales, á las que se han dado los nombres de *exordio*, *proposicion*, *confirmacion* y *peroracion* ó *epílogo*. No son sin embargo, estas cuatro partes tan necesarias al discurso que hayan de existir precisamente en todos. A veces ya sea por lo corto de la oracion, ya por la naturaleza del asunto, puede faltar alguna ó varias de ellas. Las indispensables siempre son la Proposicion y la Confirmacion, sin las cuales el discurso no existiria.

EXORDIO.

Sirve el exordio, como queda dicho, para preparar el ánimo de los oyentes y hacer que escuchen al orador con atencion y benevolencia. Debe por lo tanto ser sencillo, corto, y claro, evitando la afectacion y las figuras pomposas para no prometer mas de lo que se puede ofrecer y no chocar con aire de jactancia. Un orador modesto, que empieza á hablar sin pretensiones, logra insinuarse en el ánimo de los oyentes y hacérselos favorables

La sencillez y la modestia no deben degenerar, sin embargo, en bajeza y timidez, porque entonces dan mala idea del que habla, fuera de que sienta muy bien siempre en el que defiende una causa, mostrar desde luego entereza y confianza en la justicia que le asiste.

Como el oyente está al principio sereno y percibe fácilmente todos los defectos de estilo y de diccion, el exordio debe trabajarse con esmero, porque de lo contrario se formaria desde luego una mala idea de las dotes del orador.

Hallándose siempre e auditorio impaciente por ver entrar el orador en materia, se cansa pronto de toda tardanza inútil y por esta razon el exordio no ha de ser largo; pero tampoco tan breve, que la atencion del que escucha, esté todavía sin fijar. La magnitud del exordio debe estar en proporcion con las demás partes del discurso, como la cabeza con lo restante del cuerpo.

Como conviene no divagar, el exordio debe nacer del mismo asunto, ó de circunstancias que tengan relacion con el orador, el lugar de la escena, la ocasion con que se habla, ó el auditoric mismo: tales, en fin que puedan interesar á este y ser favorables al que lleva la palabra. Si conviene anticipar alguno de los puntos que se han de tratar con extension en el cuerpo del discurso, se hará para avivar la curiosidad, pero siempre con la brevedad posible.

Si acaso existiese alguna prevencion desfavorable contra el

orador, este es el lugar de desvanecerla; pero en esto conviene proceder con sumo tino y maestría. Si la prevencion se ha manifestado ya por algun preopinante ó por el mismo auditorio, estará bien que se principie á combatirla con energía y hasta con cierta indignacion; pero si asi no fuere, creyendo sin embargo oportuno el orador tomar esta precaucion, entonces la prudencia aconseja usar de rodeos, combatir poco á poco y con disimulo al enemigo que se teme. Lo mismo sucederá cuando la prevencion exista, no contra el orador, sino contra la causa ú opinion que intenta sostener.

Aunque el orador debe en el exordio afectar calma y serenidad, dejando para lugar oportuno los rasgos apasionados y brillantes, con todo, hay ocasiones en que conviene el ímpetu y todo el fuego de la peroracion mas animada. Esto sucede, cuando algun objeto, algun acontecimiento inesperado ó extraordinario le mueva á tomar la palabra haciendo legítima la indignacion ó cualquier otro afecto de ira ó pasion fogosa. Este exordio se llama *ex abrupto*, y debe parecer como involuntario en boca del que le usa: si se descubriese en él preparacion, perderia todo el efecto de que es susceptible.

PROPOSICION.

La proposicion, que tambien se suele llamar *narracion*, sirve para instruir á los oyentes del objeto del discurso, y del estado en que se encuentra la cuestion que va á tratarse. Excluye cuanto puede tener visos de afectacion, y se contenta con adornos sencillos, aunque no repugna aquellos que pueden prestar á las palabras una gracia seductora. Si se trata de un hecho, el orador debe presentarlo con todas sus circunstancias, evitando tomar las cosas de muy atrás y hacer reflexiones inútiles. Si se intenta sostener una opinion, conviene presentarla bajo todos los puntos de vista de que es susceptible, para que resulte mas la verdad de lo que se refiere, y se ponga mas en claro la parte

débil del adversario. El orador no trata todavía de probar nada en la proposicion: no hace mas que referir: por consiguiente, cuando mas, debe dejar entrever las pruebas, de que piensa servirse.

Por lo tanto, conviene omitir en la confirmacion toda circunstancia inútil y todo hecho que no sea realmente preciso: la exactitud es necesaria, y además cierto aire de candor y buena fé; y aunque no es lícito desfigurar los hechos, se puede presentarlos por el lado mas favorable: el órden, la claridad, la puntualidad en las citas, nombres, épocas, lugares y demás circunstancias, son requisitos indispensables; finalmente, debe cuidarse mucho de la verosimilitud en todo.

CONFIRMACION.

Esta parte del discurso es sin duda la mas esencial, y de consiguiente, aquella en que el orador ha de poner mayor esmero. Aquí es donde debe acumular todas las pruebas, todos los argumentos, todos los medios de alcanzar la persuasion y el triunfo; y en vano conseguirá agradar con exordios bien hablados, con peroraciones brillantes, si en esta parte se muestra débil ó poco diestro en aprovecharse de los recursos que el asunto ofrece.

El medio principal y mas poderoso de producir la persuasion en los hombres, es el probar con argumentos sólidos y claros la verdad de lo que se dice. No entraremos aquí en una larga explicacion de lo que es argumento, de sus especies, de sus diversos fines, del modo de hallarlos, y otras cosas de las cuales unas pertenecen á un tratado de lógica, y otras dependen del talento del orador. Unicamente, suponiendo hallados los varios argumentos que puede ofrecer un asunto, diremos lo que se debe hacer para elegir los mejores y mas oportunos, y para colocarlos en el órden mas conveniente.

Todo argumento ha de ser tal, que pueda entenderlo el auditorio entero sin esfuerzo alguno: por consiguiente, no debe to-

marse de artes ó ciencias que no conozca, ni de objetos que estén fuera de su comprension.

La novedad en el argumento le da una fuerza asombrosa; pero esta novedad ha de presentarse tan naturalmente que quien oiga el argumento piense que á él le hubiera ocurrido; y en este caso se añade al convencimiento la lisonja del amor propio.

Si el argumento es extraño al asunto, prueba poco acierto en el orador: por consiguiente la propiedad é íntima conexion con el objeto principal del discurso es cualidad indispensable. La divagacion es el resultado de aquel defecto; al contrario, el discurso adquiere precision y energía, cuando una serie de argumentos propios contrae mas y mas la atencion del oyente al fin que se propone el que perora.

Los argumentos personales tienen mas fuerza que los comunes: por consiguiente, si el contrario nos ofrece la ocasion de emplear los primeros, debemos aprovecharla.

Finalmente, es bueno argüir en puntos de mera especulacion; pero á veces el argumento por sí solo es demasiado abstracto y no se insinúa con facilidad en la imaginacion de los oyentes; por lo tanto, en estos casos conviene echar mano de los ejemplos, de los símiles que dan cuerpo al pensamiento y le hacen mas perceptible; además estos medios contribuyen mucho en adornar el discurso y agradan sobremanera.

En punto á la colocacion de los argumentos, se necesita presentarlos con la conveniente separacion, sin confundirlos entre sí para que no se perjudiquen unos á otros: es además indispensable que vayan en gradacion, principiando por los mas débiles y acabando por los mas enérgicos; porque además de que este órden agrada al entendimiento, los últimos son siempre los que quedan mas impresos en el ánimo. Si las pruebas son débiles ó dudosas, conviene reunirlas, aglomerarlas, para que se presten mútuo apoyo, no insistiendo en especial sobre ninguna, para no dejar ver su poca fuerza; pero si son concluyentes, entonces viene bien el presentarlas separadamente, explanarlas, adornarlas para que hieran mas la imaginacion y adquieran mayor peso todavía. Sin embargo, esto debe tener su límite; porque si el

orador se detiene demasiado en una prueba y apura cuanto se puede decir acerca de ella, llega á ser molesto, descubre el artificio y hace que desconfie el oyente, ó le distrae.

En la confirmacion tienen además colocacion oportuna los diferentes lugares oratorios, de que hemos hablado al tratar de la invencion: las definiciones, las enumeraciones de partes, los contrastes, las circunstancias, los símiles brillantes, el conocimiento de las costumbres, el arte de mover las pasiones. Pero todos estos adornos y recursos se deben usar con oportunidad y distribuir con economía. Sobre todo, la excitacion de las pasiones suele ser muy arriesgada. Aunque hemos recomendado su uso, no todos los asuntos las admiten, ni están bien en todos casos: empeñarse en inflamar á los oyentes á todo trance, es hacerse ridículo; y aun siendo la ocasion oportuna, no conviene hacer de ello capítulo separado, como diciendo á los oyentes que se preparen á sentir: en esta parte el golpe ha de ser inesperado, porque es tanto mas eficaz cuanto mas sorprendente. Por último, los pasajes patéticos y apasionados tampoco deben prolongarse demasiado, porque el hombre no es de naturaleza tal que pueda sufrir una sensacion fuerte y prolongada; pues ó bien se abate ó bien se embota su sensibilidad. El artificio está en dejar algun respiro, despues de excitar sensaciones fuertes, para volver luego á la carga y dar otro nuevo golpe todavía mas contundente.

PERORACION Ó EPÍLOGO.

Siendo la peroracion la última parte del discuso, en ella es donde conviene desplegar todos los recursos de la elocuencia para excitar las pasiones y persuadir á los oyentes. Allí puede el orador emplear las figuras mas brillantes y mas propias para producir afectos violentos, como la interrogacion, el apóstrofe, la prosopopeya. Lo sublime y lo patético están allí en su lugar, como asimismo una recapitulacion brillante de cuanto ha ofrecido de

mas notable el discurso, recordando los argumentos mas poderosos, y las imágenes que han de dejar mas profunda impresion en el auditorio, para acabar de decidirle á nuestro favor. Debe advertirse que en este caso y cuando el orador se dirige principalmente al entendimiento recibe esta parte del discurso el nombre de *Epílogo,* quedando reservado el de *Peroracion* para el caso en que únicamente procura mover los afectos.

§. II

ELOCUCION

Cuando el orador ha encontrado las cosas que quiere decir, cuando las ha colocado en el órden conveniente, solo le resta embellecerlas. En esto consiste la elocucion, para lo cual no hay mas reglas que las que llevamos dadas al principio de este tratado sobre los medios de dar número, cadencia y armonía á la frase. Mo volveremos, pues, sobre este asunto, limitándonos á decir: que todo discurso se compone de cosas y palabras; que las palabras de nada sirven sino van apoyadas por las cosas; y que estas á su vez carecen de belleza, no consiguen agradar sino les prestan su adorno las palabras.

ARTICULO III.

Cualidades del orador.

Poco nos detendremos en las cualidades que deben adornar al orador. Hemos ya hablado del prestigio y autoridad que le pres-

ta su buena fama. La instruccion es en él indispensable, y no una instruccion somera, sino profunda, vasta. El talento y disposicion natural lo son igualmente; pues como hemos dicho, la elocuencia es un don del cielo. Por lo que hace á la pronunciacion y dotes físicas, la primera no debe ser nunca defectuosa, y las otras nunca dañan aunque en el grande orador desaparecen los defectos personales ante la ilusion que producen sus palabras; mas para que estas causen todo el efecto posible, han de ser proferidas por una voz pura y sonora. La voz tiene tanto poder en la elocuencia y la declamacion, que sin ella los mas bellos rasgos del ingenio y del estudio se pierden: con ella, al contrario adquieren un valor sin igual hasta las cosas mas comunes, bastando su sonido solo para conmover y arrastrar á los oyentes.

Réstanos solo presentar algunas ideas acerca de los tres géneros de oratoria *forense, sagrada y política.*

ARTÍCULO IV.

Oratoria forense.

La oratoria forense comprende todos los discursos que se pronuncian delante de los tribunales, con el objeto de que se absuelva ó se condene á una ó mas personas en una demanda civil ó criminal, de cualquier especie que sea.

El objeto de la oratoria forense es mas bien convencer de lo justo y verdadero, que persuadir de lo bueno y útil. Además, es preciso tener presente que el orador en estos casos no se dirige á una asamblea numerosa y compuesta de personas, muchas de ellas ignorantes, como sucede en las juntas populares sino á uno ó pocos jueces que son por lo regular personas de edad, gravedad y carácter, y además instruidas. De aquí se deben deducir los caracteres distintos de esta especie de elocuencia.

Los jueces escuchan con frialdad al orador, le observan con severidad, y por lo tanto se ve este en la precision de ser mas circunspecto, parco en sus adornos, claro y conciso en su argumentacion, metódico en la distribucion de las pruebas, desapasionado en el ataque y la defensa, templado en el tono, y sencillo en el lenguaje: si desbarra en declamaciones vehementes, tras de caer en ridículo, indispone contra sí al severo tribunal.

En el foro el campo del orador está reducido al rigor de las leyes, siendo su principal oficio el hacer continua aplicacion de ellas el asunto de que trata; por lo tanto, le queda muy poco lugar á la imaginacion y no puede esta espaciarse, entregándose á su arrebatado vuelo para producir imágenes y figuras sorprendentes.

Ya hemos manifestado la diferencia que existe entre la moderna elocuencia del foro y la antigua: esta tenia mucho mas de popular, y se confundia asi con la política: por esta razon los modelos que nos han quedado de las repúblicas griega y romana, son poco aplicables á la oratoria moderna. No obstante, siempre se podrán estudiar con provecho aquellos famosos modelos, por la destreza conque suelen entrar en materia, la facilidad conque se insinuan para granjearse el favor de los jueces, la buena coordinacion de los hechos, lo agradable de la narracion, y por el plan y exposicion de las pruebas. Pero seria ahora ridículo imitar á Demóstenes y Ciceron en sus exageraciones y amplificaciones, en su difusa y vehemente declamacion, en su empeño de excitar las pasiones, y mucho mas en los insultos y denuestos que empleaban contra sus adversarios. Sin embargo, las oraciones de Demóstenes, escritas con mayor sencillez, se acercan mas en su tono y estilo á la manera de abogar en nuestros tribunales, que las de Ciceron, las cuales pomposas y elegantes descubren el artificio.

Mas de que sea poco á propósito la antigua y vehemente manera de perorar, no se debe inferir que la noble y elevada elocuencia no tenga ya lugar en el foro. Aunque se ha mudado la manera, hay siempre una propia y conveniente que se debe estudiar cuanto se pueda, y acaso no existe escena pública donde

sea mas necesaria la elocuencia. En otras ocasiones, la materia sobre que se habla es por lo comun suficiente para interesar al auditorio; pero la aridez de los asuntos que generalmente se ventilan en el foro, pide mas que otro alguno cierto género de elocuencia, pide granjearse la atencion, para dar el peso competente á las pruebas, y para impedir que se oiga con diferencia, y acaso con desprecio al abogado.

Aunque el estilo ha de ser templado y sin pasion, no obstante, se debe dar á la imaginacion un poco de soltura, para animar un asunto árido, y aliviar algo la atencion fatigada. Pero esta libertad se debe tomar siempre con sobriedad, porque un estilo demasiado brillante y una manera florida, harian que el orador fuese escuchado por los jueces con sospecha de que no hubiese solidez y fuerza en sus pruebas. Se ha de buscar con esmero la pureza y limpieza de la expresion en un razonamiento preciso, que no esté inútilmente cargado de términos legales, pero sin que se eche de ver la afectacion de evitarlos, siempre que valgan ó sean necesarios.

El exordio en los discursos forenses tiene que dirigirse mas que en otro alguno á captarse la benevolencia de los jueces y desvanecer toda prevencion contra la causa que se defiende; siendo ademas muy conveniente el aprovechar para interesarlos cuantos recursos favorables ofrezca el asunto, el lugar, el tiempo, y demás circunstancias que rodean al abogado.

La proposicion debe hacerse con mucha distincion é individualidad, fijando con precision y exactitud el verdadero punto de la cuestion, y tirando por decirlo asi, una línea divisoria entre las partes contrarias.

La confirmacion tiene por lo regular dos partes, que son *prueba y refutacion.* Prueba es aquella en que se proponen las razones que confirman directamente la propuesta: y refutacion aquella en que se combaten las del contario. Unas y otras razones se dividen en *lógicas* y *legales*: lógicas, las que solo con el auxilio de la razon se sacan de la naturaleza de la cosa, sus causas, efectos, etc.; legales las que se toman de las leyes, de las declaraciones y documentos. En las pruebas se deben seguir las reglas

que ya se han dado, en la refutacion no hay mas que decir sino que conviene hacerlo con verdad y franqueza, sin desfigurar las pruebas del contrario ni suponer en él cosas que no haya dicho: lo contrario, arguyendo mala fe, predispone contra el que usa de tan reprobados medios.

La peroracion ó *epílogo* debe ser, en lo judicial mas que en otro discurso alguno, la recapitulacion de todo lo dicho, de cuanto ha ocurrido durante el curso de la causa, á fin de presentar los argumentos de una y otra parte como dos ejércitos en batalla, pero con tal arte que aparezca siempre inferior en número, fuerza y armas el ejército de los contrarios.

Las mejores muestras de elocuencia forense que se han publicado en castellano, son las acusaciones fiscales de don Juan Melendez Valdés. No citaremos trozos de ellas, como tampoco lo haremos en adelante de ninguno de nuestros autores, porque siendo esto objeto especial del exámen que en la segunda parte del *Manual de Literatura* nos proponemos hacer, cuando hablemos de cada uno de ellos en particular, parécenos tambien conveniente dejar este trabajo al criterio de los profesores, á quienes haya de encargarse la enseñanza elemental de la Retórica y Poética.

ARTICULO V.

Oratoria sagrada.

Este género de elocuencia, como ya hemos dicho, fue desconocido en la antigüedad: empezó con el cristianismo y tiene por objeto, ora explicar los misterios de la religion, ora hacer el panegírico de algun santo ó el elogio fúnebre de los grandes hombres, ora recomendar el ejercicio de ciertas virtudes y cualidades morales. Puede dirigirse á personas elevadas é instruidas; pero

lo regular es tener por auditorio una reunion numerosa de gentes pertenecientes á todas las clases de la sociedad, y en especial de las ínfimas de ambos sexos y diferentes edades, debiéndose suponer en ellas poca instruccion, aunque gran fe y veneracion hácia el que habla. De aquí resulta que por la naturaleza de los asuntos, el estilo del orador deberá ser grave y elevado, y por la naturaleza de los oyentes, sencillo, natural y claro.

La oratoria del púlpito tiene ventajas y desventajas: las primeras provienen de que siendo las materias, de que generalmente tratan los sermones, altas y de la mayor importancia, en ninguna puede brillar é interesar tanto el orador; pero siendo las mismas materias trilladas y repetidas á lo sumo durante tantos siglos, el público está acostumbrado á oirlas, y el predicador necesita para mover los afectos hacer esfuerzos extraordinarios.

Si las cualidades morales son necesarias á todo orador, con mas razon se hacen indispensables en un predicador cuya mision principal, siendo enseñar la virtud, requiere en él esta misma virtud en el mas alto grado, sin la cual los preceptos por él dados carecerian de autoridad, y no se inculcarian en el corazon de los oyentes. Además, las verdades religiosas y morales necesitan uncion en quien las dice: y esta uncion falta, cuando no existe convencimiento, cuando no se habla con el corazon, y no se cree firmemente ni se practica lo que se aconseja.

Los asuntos elegidos para los sermones han de tener relacion con el género de vidas y demás circunstancias de los oyentes, para que los puedan comprender; se debe cuidar de que no sean muy vagos y generales, porque entonces no se fija en ellos la atencion; y es preciso que las instrucciones que se den se hagan interesantes, á fin de que las doctrinas, sacadas de ellos, se graben profundamente en el corazon de los fieles.

En órden al estilo, si bien se debe atender con especialidad a la claridad y sencillez, conviene no descuidar ninguna de las cualidades generales; mas procurando evitar los pensamientos sútiles, los términos anticuados, poéticos, filosóficos, las expresiones hinchadas, estudiadas y altisonantes. El púlpito requiere mucha dignidad y nobleza en el estilo; siendo intolerables las expresio-

nes débiles y los modos de hablar bajos ó vulgares; pero esta elevacion en el lenguaje es muy compatible con la claridad y sencillez. Las palabras pueden y deben ser usuales para que todo el mundo las entienda; sin embargo, es menester que el estilo no decaiga. En suma: el predicador nunca ha de olvidar que habla á gentes sencillas é iliteratas, pero que al propio tiempo trata de las materias mas altas y sublimes, de las que exigen mas dignidad y respeto.

En cuanto á la disposicion del discurso, el exordio no ha de ser demasiado largo ni contener vagas generalidades. La explicacion del texto que se adopta, la narracion de algun hecho de historia sagrada que tenga conexion con el asunto y que abra camino al discurso, son generalmente los exordios mas oportunos; y en su defecto, bastan unas pocas sentencias no largas. En seguida se hace la division del sermon en partes, que no deben pasar de tres, práctica autorizada por la costumbre; y en vez de proposicion, se hace la explicacion concisa, clara y sencilla de algun punto doctrinal. En la confirmacion no hay parte contenciosa, porque nadie disputa al orador los hechos y doctrinas que establece; pero muchas veces se hace á sí propio las objeciones que supone pudieran presentársele, á fin de dar la respuesta: y cuando no, extiende y amplifica los principios que trata de inculcar, para que queden mejor impresos. Por último, una fervorosa y patética exhortacion suele ser el tema de las peroraciones.

En castellano tenemos gran número de predicadores y escritores ascéticos. Los principales son: el V. Maestro Juan de Avila, Fr. Luis de Granada, S. Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Fr. Diego de Estella, Fr. Luis de Leon, Fr. Pedro Malon de Chaide, Fr. Juan de Marquez, el P. Juan Eusebio Nieremberg.

ARTICULO VI.

Oratoria política ó parlamentaria

Este género es el que admite mas movimiento, mas ealor, mas

osadía en las ideas, mas fantasía en las imágenes, mas galas en el lenguaje. Puede mejor que ninguno dirigirse á las pasiones, y este recurso es el que muchas veces le adquiere sus mayores triunfos.

Si la elocuencia del foro tiene el último objeto de sostener los derechos civiles de los ciudadanos; si la del púlpito se encarga especialmente de sus intereses morales, la parlamentaria se dirige á los intereses políticos, y estos en el dia son los que conmueven mas fuertemente el corazon de los hombres y los arrastran á la mayor parte de sus acciones buenas ó malas. Por eso tiene ahora esta clase de oratoria tanta importancia, siendo el regulador del destino de las naciones. El abogado habla á jueces severos y desapasionados que atienden á la razon y á la ley para pronunciar sus fallos, que las mas veces interesan solo á un corto número de personas; el predicador trata de materias acerca de las cuales nadie le contradice, ante un auditorio no solo amigo, sino hasta sumiso y obediente á sus palabras; pero el orador político ve delante de sí á oyentes agitados casi siempre de mil pasiones contrarias, muchos de ellos enemigos, y sus discursos versan con frecuencia sobre cuestiones de poder y predominio. Hallándose como en un campo de batalla, para él se trata nada menos que de vencer ó ser vencido, de ser soberano ó súbdito; y su vida es un contínuo combate.

A pesar de esto, la oratoria política moderna no puede igualar á la antigua en vehemencia y movimientos apasionados. Los griegos y romanos se dirigian á un auditorio de muy diferente naturaleza. Componíase por la mayor parte de plebe ignorante y ruda, y tenian por consiguiente los oradores que dirigirse á las pasiones mas bien que á la razon y al entendimiento, acomodándose á la rudeza de sus oyentes y proponiendo las pruebas con alguna prolijidad. Ademas, hablaban en la plaza pública, siéndoles forzoso alzar la voz y abultar las cosas en proporcion del espacioso terreno á que habian de alcanzar sus palabras. Esto casi nunca acontece en las naciones modernas, á no ser en conmociones populares; y aun en estas la imprenta suple por los discursos hablados. El orador político se dirige hoy dia á una

asamblea de hombres escogidos, en quienes se debe suponer mucha mas inteligencia, y encerrados en un estrecho recinto, donde la voz no necesita esforzarse. Por lo tanto, están fuera de su lugar las exageraciones de los antiguos: las arengas de estos no son para nosotros unos verdaderos modelos de elocuencia política, aunque siempre es bueno estudiarlas para imitar de ellas otras bellezas que encierran y son aplicables tambien ahora, segun hemos manifestado al tratar de la elocuencia del foro; y porque en muchas ocasiones aprovecharán ciertas imágenes y movimientos oratorios que en ellos se encuentran.

Es cierto que en nuestras asambleas políticas se da entrada al pueblo; pero aun en los salones mas espaciosos, asiste en corto número, como mero espectador, y le está prohibida toda demostracion; mientras en las repúblicas antiguas el pueblo formaba la misma asamblea, era parte activa, se agitaba manifestando con sus aclamaciones el efecto que le causaban los discursos, en fin, deliberaba y votaba, y aunque nuestro público espectador no guarda siempre la impasibilidad que se exige de él, aunque algunos oradores suelen tenerle presente en sus arrebatadas arengas mas bien que á su verdadero auditorio, estos son excesos reprensibles, que deben refrenarse.

Asi, pues, el orador ha de evitar siempre el malograr sus fuerzas en arengas hinchadas y pomposas, faltas de buen sentido y escasas de razones sólidas. En el dia no basta tener verbosidad y facundía: no basta prodigar las imágenes, los epítetos, los adornos retóricos; todo esto se mira como vano follaje; siendo de mayor estima la instruccion, el exacto raciocinio y el sano juicio en los oradores. Por esta razon, el que aspire á brillar en los parlamentos debe prepararse para desempeñar tan difícil encargo, haciendo un estudio profundo de las leyes, la economía política, la estadística, la ciencia administrativa, la diplomacia, la teoría de los gobiernos, no olvidando cuanto tiene relacion con las materias eclesiásticas. Sin estos estudios preparatorios, sin el tino conveniente para tomar el tono y estilo que requiere la cuestion de que se trata, el lugar en que se toma la palabra, y hasta las circunstancias del momento, no será nunca mas que un hueco y

vano declamador, que de vez en cuando se hará aplaudir por un populacho ignorante ó apasionado, pero que será escuchado por el hombre entendido con risa y desprecio.

Insistimos en esto, porque tal defecto es el que mas fácilmente arrastra á los jóvenes, los cuales por su fogosidad están dispuestos á gustar de semejante hojarasca no conociendo todavía todo lo que tiene de fútil y despreciable. Acabando de soltar de las manos á Demóstenes y Ciceron, están aun apasionados de aquellas arengas vehementes y pomposas: por otra parte les es mas fácil componer un discurso florido, brillante de imágenes y figuras retóricas, para lo cual les basta imaginacion; y hasta el ejemplo de algunos oradores modernos los engaña. Pero tengan entendido que la solidez, la instruccion y el juicio son las prendas únicas que alcanzan hoy dia las palmas parlamentarias, y que los mas célebres oradores de Francia é Inglaterra desdeñan aquella hojarasca, habiendo abandonado del todo el estilo enfático y rimbombante que algun tiempo reinó tambien en sus asambleas. Ya no produciria efecto en aquellos parlamentos ni el movimiento de lord Chaltan, mostrando las figuras representadas en los tapices de la cámara, ni el de Mirabeau, señalando la ventana por donde se suponia que Carlos IX habia hecho fuego contra sus súbditos hugonotes. Háse conocido que hay mucha bambolla y farándula en lo que se llama pasion, y la elocuencia parlamentaria va tomando un carácter mas templado y discutidor, proponiéndose los oradores convertir las discusiones políticas en una especie de conversacion, en la que abundan mas los raciocinios y la exposicion de principios que las flores retóricas, sin descuidar con todo las galas de la diccion, y elevándose tambien, cuando conviene y lo pide la naturaleza del asunto, aunque sin caer jamás en vanas declamaciones.

Verdad es que nosotros, habitantes de un país meridional, de un clima ardiente, con mas imaginacion, y con ese baño oriental que hay en nuestras costumbres y producciones literarias, no podemos ni debemos sujetarnos siempre al prosaismo de algunas naciones septentrionales. Nunca dejaremos de ser sensibles al poder de las imágenes y á los encantos del lenguaje; pero si nos

es permito alguna mas poesía y animacion en nuestros discursos, debemos estar precavidos contra la exageracion de esta natural tendencia: emplear solo nuestra imaginacion en adornar pensamientos sólidos, argumentos fuertes; y no olvidar nunca que el efecto mas comun de las peroraciones, que brillan mas por la apariencia que por el fondo, es dar contra la razon el triunfo á las malas pasiones.

Como son tantas y tan diversas las materias sobre que puede hablar el orador, tantas y tan diversas las circunstancias en que se suele hallar, se necesita en él un gran tino y sumo discernimiento para acomodar su estilo y el tono de su discurso al asunto, al lugar y á la ocasion en que le pronuncia. No es este pequeño don, y pocos hay que logren obtenerlo. Cuando se discute una ley, no conviene hablar como cuando se agita una cuestion de gabinete: aun en este caso ha de ser diferente el tono que cuando se trata de la paz y de la guerra, ó de excitar el entusiasmo patriótico contra algun poderoso enemigo. El orador puede ser miembro de un consejo privado, que celebra sus sesiones á puerta cerrada, de un senado, de una cámara popular; y cada uno de estos cuerpos requiere igualmente un tono distinto. Aun deberá variar mucho mas este tono, si pasa á tomar la palabra en otras reuniones en que se traten intereses menos vitales; y se ventilen cuestiones que por su naturaleza requieren calma y templanza. En el dia, el espíritu de asociacion se ha generalizado y por donde quiera se forman corporaciones hasta para objetos puramente literarios y artísticos. Estas reuniones son siempre amistosas; y por lo tanto, las conferencias en ellas deben distar muy poco de meras conversaciones en que se diserta y no se discute. Alzar en ellas el tono, declamar, enfurecerse, hacer alarde de intempestiva elocuencia, es deslucir las mas bellas disposiciones, y pasar plaza de loco mas bien que de hombre elocuente. Con mas razon aun, el lenguaje de la cátedra debe apartarse de esa vana pompa, preciándose mas bien de claro, metódico y preciso, que de elevado y patético y contentándose con una amable elegancia, fundando su mérito principal en la sana y bien expuesta doctrina.

El orador parlamentario debe evitar tambien otro defecto capital, cual es la monotonía en el estilo. Como se ve precisado muchas veces á hablar largamente, esta monotonía llega á hacerse insufrible, adormeciendo al auditorio. En ningun género de oratoria conviene tanto variar el tono y pasar sucesivamente de lo patético á lo humilde, de lo florido á lo sencillo, de lo sério á lo festivo. Esto último que raras veces se permite al abogado, que es un defecto capital en el predicador, suele ser una belleza grande en el orador político, y producir prodigiosos efectos. La ironía es en las discusiones parlamentarias una arma tan poderosa, que basta á veces para arrebatar la palma. Por medio de ella se apodera el orador de su contrario, le desconcierta, le anonada, y le pone fuera de combate; pero esta ironía ha de ser fina, urbana, ha de punzar, no herir, y de ningun modo debe convertirse en chanza grosera ó en insultante agravio.

Si el orador se hace ridículo cuando emplea la vehemencia en un asunto de poca importancia, lo es tambien cuando finge un calor que no siente. Es muy difícil aparentar una pasion de que no estamos agitados, y nunca puede ser tan perfecto el disfraz que no se descubra, dejando entonces este calor aparente mas frio al auditorio. Aun siendo el calor verdadero, y justificándolo la materia de que se trata, debemos cuidar de que la impetuosidad no llegue al punto de arrebatarnos demasiado lejos; pues si el orador pierde el dominio de sí mismo, bien presto perderá tambien el de su auditorio. Este le ha de acompañar en el camino de la pasion; y si se precipita ó corre acelerado, sucederá que el auditorio se queda atrás sin poder seguirle, apoderándose de él la mayor indiferencia. Por último, se debe poner toda atencion en el decoro, lugar y carácter. La vehemencia que sienta bien á una persona autorizada, seria impropia de la modestia que se espera de un jóven: la jocosidad puede ser intempestiva: y en esto, como en todo, se necesita cordura y buen sentido.

En cuanto á la distribucion del discurso, el exordio se suele tomar de lo que han dicho los preopinantes: la proposicion falta muy á menudo, pues sabido es ya el asunto sobre que se va á

hablar; la confirmacion es la parte mas larga é importante, y la peroracion debe hacerse corta y brillante.

Los debates parlamentarios dan pocas veces lugar á que el orador prepare y componga su discurso de antemano. En la tribuna francesa ha sido muy comun subir los oradores de diferentes bandos á leer sus discursos escritos, lo cual es impropio del lugar y de una verdadera discusion. Esta entonces no existe: se reduce á una vana ostentacion de ingenio: y los oradores opuestos son como dos ejércitos enemigos, que desfilan en presencia uno de otro, haciendo inútil alarde de sus armas, pero sin combatirse. La lectura no produce nunca el efecto de la improvisacion: aquella es tan monótona y cansada, cuanto esta variada y llena de vida. Un discurso improvisado hará siempre mas impresion en el auditorio que otro leido, aunque sea de mérito inferior. Lo que respecto de esto se puede aconsejar al orador, es que estudie á fondo la materia, que se familiarice con ella y se haga dueño del asunto; que lleve apuntes seguros y bien coordinados, de modo que pueda hallar en ellos fácilmente cuanto necesite, que si es posible, tenga dispuesto en su mente el órden de su discurso, y preparados los principales argumentos: tampoco daña que algunos trozos estén compuestos y aprendidos de memoria para decirlos en el lugar oportuno; pero ni aquel órden ni estos trozos, deben ser tan invariables que no pueda modificarlos segun lo vaya requiriendo el órden de la discusion. Entonces, si le toca hablar, puede seguir el hilo de sus ideas, intercalando las nuevas, y presentarlas en el lenguaje propio de la ocasion, dejando que el calor de la improvisacion le sugiera las locuciones convenientes. La improvisacion suele incurrir en el defecto de los giros largos y viciosos, de las repeticiones molestas, dando al lenguaje cierta flojedad y languidez que le hacen arrastrado y molesto. Es preciso estar muy alerta contra este defecto, acostumbrarse á ser breve y preciso, á cuidar mucho de la elegancia en el estilo. Para esto conviene que los principiantes se contenten con discursos cortos y bien meditados, hasta que adquieran aquella firmeza, aquella presteza de ánimo y posesion del buen lenguaje, que únicamente pueden dar el hábito y la práctica de

recitar discursos bien preparados. Aunque la elocuencia es un don natural, la práctica influye tambien mucho, dando una facilidad y soltura que sin ella no suelen lograrse.

Entre los escritores políticos y moralistas castellanos se cuentan principalmente el infante don Juan Manuel, Alfonso de la Torre, Fernan Perez de Oliva, don Antonio de Guevara, Luis Mejía, Francisco Cervantes de Salazar, Francisco de Villalobos, Antonio Perez, don Diego de Saavedra Fajardo.

Nuestros historiadores suelen poner en boca de sus personajes discursos y arengas, muchos de los cuales pueden servir de modelos.

En cuanto á elocuencia parlamentaria, no hemos tenido los españoles ocasion de ostentar nuestras felices disposiciones hasta el siglo actual; pero en lo que llevamos de gobierno representativo, han aparecido oradores que en nada ceden á los de otras naciones.

Ramo, y no poco importante de la elocuencia política moderna, son los periódicos, cuyos artículos llamados de fondo, no son en realidad mas que unas arengas que un particular dirige todos los dias á una multitud de personas esparcidas en toda la superficie de un Estado. Los periódicos han reemplazado la antigua elocuencia popular, y heredado toda su pasion, vehemencia y acrimonía. Aquí se permite un escritor, lo que como orador no se atreveria á decir en el parlamento; aquí se entrega á toda la fogosidad de sus pasiones, á lo avieso de sus rencores, á las malas instigaciones del espíritu de partido, á las acriminaciones mas sangrientas, y aun á los insultos mas groseros. Sin embargo, en los escritores que se respetan, en tiempos y naciones donde los ódios políticos no están enconados, ni se muestran sangrientos, el periodismo va adoptando las formas de la buena discusion parlamentaria, aunque siempre con mas calor y vehemencia. Para esto no deben recomendarse otras reglas que las convenientes á una polémica urbana y decorosa, fundada en la solidez de las doctrinas, en lo profundo y escogido de los argumentos, en la templanza del estilo, y en el respeto que se deben guardar los hombres de educacion unos á otros, ora se hablen cara á cara, ora se oculten bajo el nombre de un editor responsable.

CAPITULO II.

Composiciones históricas.

Entiendese por *historia* la narracion de sucesos pasados, hecha para la instruccion de los hombres presentes y venideros. Son tantas las diferentes maneras de escribir la historia, tantos los sistemas que se han seguido en este punto, tal la variedad que existe entre los mas célebres historiadores, que no es posible fijar reglas generales, y por lo tanto nos contentaremos con algunas reflexiones é indicaciones históricas.

En la primera edad de las sociedades, cuando todo es nuevo para el hombre, cuando todo se presenta lleno de atractivos á su florida imaginacion, se exige en la historia un interés poético. Los hechos de sus antepasados se conservan y trasmiten de padres á hijos en canciones guerreras, que se entonan al entrar en los combates, ó en romances que son el embeleso de un pueblo sencillo y poco escrupuloso, con tal de que se hable á sus pasiones fáciles de enardecerse. Si la vida social ha recibido ya cierto desenvolvimiento, si se poseen los medios de dar mas extension á las narraciones y de perpetuarlas, entonces los romances y canciones se convierten en libros, y la historia, conservando su ca-

rácter poético y patriótico, se parece mucho á un poema en que los hechos verdaderos están confundidos con las fábulas y sucesos maravillosos.

Si ademas de estar la sociedad poco adelantada, viven los hombres aislados, si la patria existe apenas para ellos, la historia pierde su generalidad, y solo presenta crónicas sencillas mezcladas con fábulas y leyendas, pero señaladas siempre con aquel carácter poético, que en semejante época es una necesidad del entendimiento humano el hallar por donde quiera.

Si mas tarde, la civilizacion se va desarrollando en un país, sin que la libertad se establezca en él, sin que la política adquiera extension y energía; cuando llega el tiempo de las luces, de la riqueza y del reposo, los hombres buscan en la historia un interés filosófico. Abandonando el campo de la poesía, pierde su sencillez, y ya no ofrece aquella fisonomía llena de verdad y de vida que un tiempo la distinguia. Los caracteres individuales ocupan poco lugar, y dan menos señales de vida; los nombres propios se hacen mas escasos; y la narracion de los hechos, como igualmente la pintura de los hombres, es mas bien el pretexto que el asunto peculiar de los escritos. Todo se generaliza; los lectores quieren hallar un cuadro de la marcha seguida por la civilizacion, una especie de teoría de los pueblos y de los hechos mismos. La historia es entonces una serie de disertaciones sobre los progresos del género humano, y no parece sino que el historiador anhela solo resucitar el esqueleto del tiempo pasado para revestirle con ideas generales y consideraciones filosóficas.

Si una civilizacion avanzada ó un gran desarrollo del entendimiento humano, coincide en un pueblo con una vida política animada y fuerte; si los afanes de la libertad, exaltando los ánimos, dan energía á los caracteres; si la actividad de la vida pública se une á las necesidades generosas del pensamiento, la historia se presenta con otra forma, y por decirlo asi, se hace práctica. Ya no se exige de ella que encante con sus brillantes narraciones á hombres fáciles de conmover, ni que satisfaga con sus meditaciones á entendimientos activos reducidos á ejercitarse solo en ideas generales: se esperan de ella instrucciones aná-

logas á las necesidades que se experimentan y á la vida que nos anima; se quiere conocer la verdadera naturaleza y el mecanismo interior de las instituciones; se desea presentar el movimiento de los partidos, seguirlos en sus combinaciones, estudiar los secretos de la influencia de las masas y de la accion de los individuos; es preciso que los hombres y los acontecimientos resalten á los ojos del entendimiento, no solo para interesarle y divertirle, sino para revelarle como se adquieren, se ejercen y se defienden sus derechos, la libertad y el poder: como se combinan las opiniones, los intereses, las pasiones, las necesidades de las circunstancias, todos los elementos de la política activa. Esto es lo que viene á ser la historia para los pueblos libres.

Por lo regular, y conforme á la naturaleza misma de las cosas, la historia se reviste, con respecto á un pueblo, de estos diferentes caracteres, sucesivamente, y en épocas apartadas. La aficion á las narraciones sencillas y poéticas, la propension á las generalizaciones filosóficas, la necesidad de instruccion política se suceden casi siempre en tiempos y en estados de civilizacion muy diferentes.

El primer historiador que conoció la Grecia fue Herodoto. Antes de él los hechos notables se habian ido trasmitiendo verbalmente en himnos y poemas cortos que se conservaban en la memoria. Su obra donde reunió cuantos hechos verdaderos y fabulosos pudo recoger en sus viajes, presenta todo el interés de un poema, y los griegos congregados en los juegos olímpicos veian sus descripciones patrióticas con el mismo placer que sentian al escuchar los cantos de Homero.

Este carácter conservaron casi todos los historiadores de la antigüedad, los cuales, con descripciones pomposas, con arengas estudiadas, procuraban dar á la historia un carácter poético de que en estos últimos tiempos se ha despojado. Pero como la vida pública era tan activa entre aquellos pueblos, como los afanes de la libertad llenaban todos sus dias y dominaban sus pensamientos, las historias no podian menos de tomar esta tendencia; y Tucydides, Jenofonte, Salustio, Tácito, Polibio, son tambien escritores políticos, no porque se sujetasen á un sistema deter-

minado, sino porque obedecian al espíritu de su época. Sobre todo, en lo que sobresalieron todos, fue en la diccion y bellezas del estilo.

Despues de la caida del imperio romano, cuando Europa retrocedió al estado de barbarie, en la infancia de las naciones modernas, la historia volvió á ser el patrimonio de las canciones y romances. Escribiéronse, es verdad, al propio tiempo historias; pero como la vida pública habia dejado de existir; como los pueblos, las provincias, las clases y hasta los individuos vivian aislados, y sin casi tener lazo alguno que los uniese; siendo ademas tales escritos obras de monges retirados en sus monasterios, la historia se redujo á crónicas sencillas, en las que con rudeza y desaliño, se reducian sus autores á la indigesta narracion de los sucesos que veian ó llegaban á su noticia de un modo confuso, limitándose tal vez á leyendas de santos, ó anales de algun órden monástico.

Pero aquellos escritos áridos y toscos no podian satisfacer el ansia de los que, al tiempo del renacimiento de las letras, leian con avidez las obras de la antigüedad, que se iban descubriendo; y natural fue que procurasen imitar estos modelos que admiraban. La historia, pues, volvió á ser clásica en los siglos XV y XVI; y en nuestra nacion, sobre todo, tomó la forma poética y galana de los historiadores griegos y romanos, particularmente de Tito-Livio, porque en cuanto á la profundidad de Tácito, y demás historiadores políticos, ó no estaba al alcance de aquellos escritores, ó no se lo consentia la índole del gobierno en que vivian.

En los siglos XVII y XVIII tomó la historia el carácter filosófico propio de la era. Voltaire fue el primero que en Francia le dió esta direccion; á su ejemplo Millot, Raynal en aquella nacion, Hume, Roberstson, Gibbon en Inglaterra, escribieron obras que mas bien que históricas son largas disertaciones sobre cuantos objetos constituyen la civilizacion de los pueblos.

En el siglo actual, habiendo adquirido los estudios políticos un alto grado de importancia por efecto de las revoluciones y de la índole de los nuevos gobiernos, la historia ha tomado igualmente

la misma tendencia, y se procura con ahinco estudiar la naturaleza de los gobiernos, su organizacion, sus leyes cuanto puede suministrar documentos para guiarnos en la vida pública á que estamos entregados.

Con todo, á pesar de esto, en algunos escritores, cansados de disertaciones políticas y filosóficas, se ha verificado una especie de reaccion, pretendiendo que la historia se debe reducir á la mera narracion de los hechos, presentándolos con el colórido propio de la época que se describe, y haciendo mover á los personajes de modo que aparezca bien en claro su carácter y su verdadera fisonomía. El objeto de este sistema es dar á la historia todo el interés de la novela, reduciéndola á un cuadro dramático, donde todo presente movimiento y vida.

De lo dicho resulta que todos los métodos de escribir la historia se reducen en último análisis á dos sistemas principales. El uno que se llama *ad narrandum*, que tiene solo por objeto referir los hechos, con mas ó menos bellezas poéticas, absteniéndose de observaciones, ó siendo estas muy escasas y rápidas: el otro *ad probandum*, en el cual los acontecimientos se relatan sumariamente, tomando solo ocasion de ellos para discurrir acerca de la organizacion política de los pueblos, de sus leyes, de sus progresos en las artes, ciencias y letras; en suma, acerca de cuanto constituye su civilizacion.

¿Cuál es, pues, el método preferible? Los dos son buenos, y la eleccion depende solo de la naturaleza del asunto. Si se trata, por ejemplo, de referir la conquista de Granada, la cual duró diez años y fue el teatro, en que brillaron tantos grandes caracteres y se verificaron tan heróicas hazañas, será tal vez mas acertado servirse del primero que, por lo descriptivo y pintoresco es grato á la imaginacion; pero si se traza la historia de una revolucion como la de Inglaterra ó Francia, entonces la mera descripcion de los hechos no suministraria las altas lecciones de moral y de política que deben sacarse de tan grandiosos acontecimientos.

Como quiera que sea, por una reunion admirable de circunstancias, todos los métodos de escribir la historia son admisibles

en el dia, porque todos son susceptibles de interés en las circunstancias presentes para los pueblos europeos, los cuales sienten y anhelan satisfacer necesidades de todas especies.

Si nos refiere la historia con verdad y sencillez los primeros ensayos de la vida social, las costumbres de los pueblos en su orígen, aquel estado singular en que las ideas son pocas pero fuertes, las necesidades reducidas pero enérgicas, en que todas las pretensiones de la vida brutal luchan con los hábitos de la libertad selvática, nos hallará capaces de comprender semejantes narraciones, y muy inclinados á complacernos en ellas. Cincuenta años atrás, el cuadro de aquella edad nos hubiera parecido grosero y repugnante: y su parte poética no fuera ni comprendida ni gastada: la sociedad toda se hallaba bajo el yugo de añejas formas, de hábitos envejecidos y de costumbres ficticias. Prodigiosos acontecimientos han renovado esta misma sociedad destruyendo aquellas formas y costumbres. Las ideas sencillas, los sentimientos naturales han recobrado su imperio, los entendimientos, por decirlo asi se han rejuvenecido, y se han hecho capaces de comprender al hombre en todos los grados de civilizacion, recreándose tambien con las narraciones sencillas y poéticas de la sociedad naciente. En nuestros dias es cuando se ha conocido que los tiempos bárbaros merecian tambien, bajo ciertos aspectos, el nombre de tiempos heróicos; en nuestros dias es cuando se ha adquirido la conviccion, y conocido la necesidad de estudiar en su genuina verdad las ideas, instituciones y costumbres de los pueblos, al dar los primeros pasos en la vida social. Asi es que se ha dado á esta parte importante de la historia un interés, de que antes carecia, dejando de ser patrimonio exclusivo de las gentes eruditas: hasta los escritores de novelas se han apoderado de ella, procurando á sus lectores nuevos recreos y singular deleite.

Al propio tiempo, la necesidad de grandes consideraciones filosóficas sobre los acontecimientos humanos y la marcha progresiva de las sociedades, se ha fortificado en vez de extinguirse. No hemos dejado de buscar en la historia algo mas que un mero relato de los hechos; y siempre exigimos de ella que los enlace

con ideas generales y nos presente los grandes resultados que ilustran las ciencias de la legislacion y de la economía; como tambien el vasto estudio de los destinos del género humano. Tan lejos, pues, de que nos hallemos menos inclinados á considerar la historia bajo un punto de vista filosófico, no parece sino que con respecto á esto ha adquirido mayor interés todavía; sentimos mas que nunca la necesidad de ascender á las mas remotas causas de los acontecimientos, de reducirlos á su mas sencilla expresion, de penetrar en sus mas lejanos efectos; y si las antiguas crónicas han recobrado á nuestros ojos su encanto, las grandes combinaciones de la filosofía histórica son para nuestro entendimiento una necesidad indispensable.

En fin, la resurreccion de los pueblos modernos á la vida política, las nuevas instituciones que poseen, esa aurora de libertad que se ha presentado en medio de tantas borrascas, el tiempo pasado de que acabamos de salir, el tiempo presente que nos preocupa, el porvenir que nos inquieta, nuestra situacion entera, todo esto da á la historia considerada con respecto á la política, el mas grandioso interés. Antes de ahora el movimiento de la vida pública, la accion de los partidos, las guerras de las facciones, la lucha de las asambleas, todas las agitaciones del poder y la libertad, eran cosas de que habiamos oido hablar, pero que no habiamos visto; que leiamos en los libros, pero que no sucedian al rededor nuestro. Ahora han pasado y están pasando á nuestros ojos; y todo nos mueve á estudiarlas, asi como todo nos facilita su inteligencia.

La vida política no nos ha sido restituida á nosotros solos, sino que tambien ha penetrado en la historia, fria y sin objeto para hombres extraños al verdadero espectáculo de las escenas, cuya memoria conserva. Al recobrar la inteligencia de la historia, hemos comprendido cuantos consejos y lecciones podia darnos: su utilidad no es ya, como en otro tiempo, una idea general, una especie de dogma literario y moral profesado por los escritores, mas bien que adoptado y practicado por el público. Actualmente el conocimiento mas ó menos profundo de la historia, y sobre todo la de los pueblos libres, no es ya solo un placer para los

entendimientos cultivados, es tambien una necesidad para el ciudadano que quiere tomar parte en los negocios de su patria, ó cuando menos, juzgar de ellos con acierto. Asi es que este grande estudio se presenta ahora á nosotros con todo el interés que les es dado ofrecer, porque tenemos en nosotros la facultad de examinarlo bajo todos sus aspectos, y descubrir en él cuanto encierra.

Si, pues, todos los sistemas de escribir la historia pueden ser agradables y útiles en el dia, si la eleccion depende solo de la naturaleza del asunto y de la inclinacion del escritor, no es posible dar reglas fijas para esta clase de obras. Solo se pueden indicar algunos consejos.

En primer lugar, se necesitan en el historiador ciertas cualidades indispensables. La principal de todas en la instruccion, que debe ser vasta y profunda, en muchas lenguas y ciencias, y con ella un conocimiento exacto del corazon humano. Necesita luego veracidad y exactitud en el relato de los hechos; imparcialidad en el modo de juzgarlos; libertad para decidir francamente lo que conviene; discernimiento para escoger los hechos que deben referirse y separar los falsos de los ciertos; moralidad, en fin, para ensalzar la virtud y anatematizar el vicio.

Aunque una historia suele abrazar muchos siglos, reinos enteros y aun el mundo todo, aunque son innumerables los hechos que tiene que referir, no debe carecer de plan, necesitando conservar cierta unidad en su conjunto. Esta parte es una de las mas difíciles, y requiere sumo ingenio en el escritor; porque solo un talento vasto, profundo, una cabeza fuerte y perfectamente organizada, pueden abarcar á la vez tal multitud de especies, coordinarlas, metodizarlas y dirigirlas todas á un fin único. Si los hechos no se han de presentar desunidos, si conviene dejar ver la trabazon que entre sí tienen, si han de presentar un cuadro completo y acabado, la tarea es árdua y de difícil ejecucion; y solo se consigue proponiéndose un fin que sirva como de centro de reunion á cuanto se refiera y diga.

En la narracion debe haber claridad para referir los hechos con órden y de modo que sin esfuerzo se entienda; brevedad para

pasar rápidamente por los sucesos poco interesantes, omitir en los mas notables las circunstancias inútiles, y no hacerlos pesados con la manera lenta de contarlos. El ornato y la elegancia, que la narracion histórica admite en grado bastante elevado, debe ser siempre de buen gusto, y nunca recargados con falsos relumbrones ni vana hojarasca; todas las gracias de la elocucion, todas las formas oratorias, un lenguaje figurado hasta cierto punto, y un estilo armonioso, pueden encontrar lugar en la historia, si se sabe distribuir todo esto con oportunidad y economía, y si estos atavíos son naturales, no buscados con demasiado estudio. Por fin el historiador debe ostentar siempre dignidad en cuanto escriba, por ser esta cualidad esencial en semejantes obras.

Cuando se retrata algun personaje, conviene huir de antítesis, de distinciones sutiles, de contrastes chocantes, lo cual hace la pintura amanerada, descubriendo á las claras su falta de exactitud. Una pincelada vigorosa y dada como al paso, pinta mejor que el cuadro en que se hallan amontonadas con pesada balumba las cualidades politicas y morales de un personaje. Este se debe conocer por lo que hace, mas bien que por estudiadas descripciones.

Si á veces se ponen arengas en boca de los personajes, se debe procurar que sean ciertas, extractadas de los discursos que realmente pronunciaron, para presentar su espíritu y esencia: no falsas declamaciones que el historiador inventa á su placer, y en las que se le ve mas á él que á su héroe. Hay historias en que las arengas son mas naturales y oportunas que en otras, porque tratan de naciones sujetas á gobiernos populares en los que la palabra dirige el Estado; pero en los pueblos sujetos á un régimen despótico, donde no existe mas voz que una, los discursos llegan á ser hasta un anacronismo.

Por último, las reflexiones que se ingieren en la historia, dependen en gran parte del sistema que el autor ha adoptado. Si su obra tiene un carácter filosófico, si se propone por objeto principal examinar la constitucion, las leyes, los progresos intelectuales de un pueblo, siendo esta la parte principal, las reflexiones tomarán el carácter y la forma de disertaciones mas ó menos

largas; pero si el objeto del historiador es puramente referir los hechos, toda reflexion demasiado larga que interrumpa el hilo del discurso y distraiga al lector del interés que deben inspirarle los acontecimientos, será un defecto digno de reprobacion; mas no por eso se habrán de desechar aquellas reflexiones breves y oportunas que ocurran al paso, y puede decir el autor sin detenerse en su marcha: estas, al contrario, dan mucha gracia y energía á la narracion, avivando la atencion de los lectores, procurándoles un descanso provechoso, y hasta sirven para dejar mas profundamente grabados en su memoria los acontecimientos.

Tenemos tambien en España gran número de cronistas é historiadores: los principales son: Pero Lopez de Ayala, Gutierre Diaz de Gamez, Alvar García de Santa María, autor de la crónica de D. Alvaro de Luna, Fernan Perez de Guzman, Fernando del Pulgar, D. Luis de Avila y Zúñiga, Pedro Mejía, Florian de Ocampo y su continuador Ambrosio de Morales, Zurita, D. Diego Hurtado de Mendoza, el P. Juan de Mariana, Bartolomé de Argensola, D. Fernando de Moncada, D. Cárlos Coloma, D. Francisco de Melo, D. Antonio Solis; y como historiadores sagrados, Fr. José Sigüenza, Fr. Diego de Yepes, y el P. Martin de Roa.

CAPITULO III.

Composiciones novelescas.

Mucho se ha dicho contra este género de literatura, tachándole de inmoral y corruptor de las costumbres; pero la inmoralidad no está en el género, sino en el uso que de él se hace; y asi como suele ser malo y nada provechoso, puede tambien ser, y ha sido con efecto muy á menudo, un medio eficaz de inculcar en el corazon de los lectores las mas sanas doctrinas. Fuera de esto, la aficion á las novelas no es un gusto facticio, pasajero, que puede desaparecer para ser reemplazado con otro mas provechoso: es una inclinacion natural del entendimiento humano que se recrea siempre con la narracion de ficciones agradables y entretenidas, ya porque le plazca lo extraordinario y maravilloso, ya porque necesite, como descanso de tareas mas serias, el grato esparcimiento que tales escritos proporcionan.

Y no podia ser de otra suerte. Dotado el hombre de imaginacion viva y ardiente, en vano se querrá que no la ejercite, renunciando al placer que le causan sus producciones. Este placer es en él una precision que necesita satisfacer en todas las edades, en todas las condiciones de la vida. Es ademas un ejercicio

noble, que le engrandece y le acerca á la divinidad, por lo que la imaginacion tiene de creadora; y como en este mundo real se ve rodeado de tantos males y miserias, le es lícito buscar la distraccion de sus penas en otro mundo que, aunque ficticio, se presente á lo menos á sus ojos con la perfeccion que él desea. No tiene otro orígen esa propension del hombre á embelesarse en el dulce arrobamiento que á veces le hace creer mejoras imaginarias en su existencia, figurándose cercado de soñados bienes y ansiadas feltcidades, á lo cual se ha llamade hacer castillos en el aire. Las noyelas no son mas que castillos en el aire que otros levantan para nuestro recreo.

Por esta razon, ha dicho Bacon muy acertadamente, que el gusto que tenemos por las novelas es una prueba de la grandeza y dignidad del entendimiento humano; porque los objetos del mundo real no llenan el ánimo ni le satisfacen enteramente: ansiamos, pues, alguna cosa que ensanche mas el corazon; apetecemos hechos mas heróicos y brillantes, acontecimientos mas variados y maravillosos, un órden de cosas mas espléndido, una distribucion mas general y justa de premios y castigos que la que estamos viendo; y no hallando esto en las historias, recurrimos á las novelas.

Es tal la inclinacion natural del hombre á las ficciones, que apenas llega un niño á entender el lenguaje de sus padres, on encuentra mayor entretenimiento, ni cosa que le halague mas que los cuentos, con que estos procuran distraerle, y su ansia por oirlos suele llegar hasta la importunidad. Asimismo, en los p eblos mas remotos, en los mas salvajes, se ha encontrado esta aficion; y congregados por la tarde á la puerta de sus chozas ó á la sombra de los árboles, se les ha visto siempre escuchar con interés sumo los consejos de la gente anciana, ó las aventuras que inventa el mas locuaz de la reunion. Esta costumbre que aun subsiste en Asia, se observó allí desde los primitivos tiempos del mundo. Famosos se hicieron los indios y los persas por sus cuentos; y los antiguos griegos ponderaban mucho los llamados *jónicos y milesios.* Nada nos ha quedado de estas fábulas que, segun noticias giraban sobre aventuras amorosas; y cuyo lengua-

je era harto libre. Sin duda se encomendaban solo á la memoria; ó no se apreciaban como género de literatura digno de conservarse y trasmitirse á la posteridad. Tampoco se ha dejado de extrañar que entre tantas obras de diversos géneros como nos han legado griegos y latinos, no se encuentre una sola novela perteneciente á los siglos de oro de su literatura; las pocas qne existen, como el Asno de oro, Teágenes, y Cariclea, Dafuis y Cloe, son ya de los siglos de la decadencia; y esto hace creer que nunca pasarian de cuentos cortos, no ocupándose en componer novelas de larga extension, las cuales se tuviesen ya por obras dignas de conservarse y de figurar en las bibliotecas.

En la edad media existieron con mucha boga dos géneros de historia ficticia bastante distintos uno de otro, era el uno imitacion de los árabes, cuya aficion á fábulas y consejas es un rasgo nacional característico; y consistia en cuentos cortos, la mayor parte sobre asuntos amorosos, y en estilo picaresco ó con licenciosa sencillez: los trovadores, y mas tarde los poetas del Norte de Francia fueron los que mas crédito le dieron, y existen hoy dia colecciones de infinitos *fabliaux* (fablas), como los llamaban. El otro género fue el de las novelas caballerescas que empezaron tambien en el Norte de Francia, y se extendieron con prodigiosa rapidez por toda Europa. Hallábase este género muy en armonía con las costumbres de la época: representaba aquel espíritu aventurero de que estaban las gentes poseidas; y las proezas estraordinarias, los encantamientos maravillosos, los amores platónicos, no podian menos de agradar á los armados guerreros que iban en busca de aventuras semejantes. Cuando la decadencia del espíritu caballeresco y la obra inmortal de Cervantes acabaron con esta clase de novelas, les sucedió otro género que tuvo un tiempo gran boga, aunque de carácter á la verdad, bien opuesto. La vida pacífica del campo reemplazó el estruendo de los combates; y tanto en España como fuera de ella, se multiplicaron las novelas pastorales. Dejaron fama, entre otras, la *Arcadia* de Sannázaro; las dos *Dianas*, de Gil Polo y Montemayor; la *Galatea*, de Cervantes; el *Pastor de Filida*, de Luis Galvez de Montalvo; la *Constante Amarilis* de Cristo-

bal Suarez de Figueroa. Mas esta clase de novelas no contentaba, no satisfacia enteramente la curiosidad. Pintaba costumbres ideales, no representaba la sociedad, y buscándose otro género mas análogo á la época, mas popular, se creó el género truhanesco que fue cultivado principalmente en España, y produjo el *Lazarillo de Tormes*, de Mendoza, el *Guzman de Alfarache*, de Mateo Aleman, *Rinconete y Cortadillo*, de Cervantes, el *Gran Tacaño* de Quevedo; y otras muchas que han corrido toda Europa.

Pero la novela por excelencia, la única en su género; la que ha merecido colocarse aun al lado de los mas famosos poemas épicos, la que existirá siempre, cuando todas las demás novelas, obras que nacen y mueren con tanta profusion como facilidad, hayan desaparecido, es el inmortal *Quijote*, de Cervantes; mas con esta produccion estraordinaria parece que quedó como agotado el caudal novelesco de España, pues desde entonces, ó poco despues, no solo no se ha dado á luz obra notable en este género, sino que parece haber muerto enteramente tal clase de talento en nuestro país, contentándonos con traducir las novelas que se escriben en otras naciones donde la fecundidad en este punto ha llegado ya á rayar en una especie de calamidad.

Trasladóse en primer lugar á Francia el ingenio novelesco; y despues de traducir ó imitar nuestras obras, se compusieron allí novelas que, con personajes históricos, no eran otra cosa mas que una pintura de las costumbres galantes de la época. La *Clelia*, el *Ciro*, la *Cleopatra*, transformaban á los personajes de la antigüedad en almibarados caballeros y damas remilgadas que se galanteaban al estilo de la córte de Luis XIV, y adormecian suavemente al lector en largos y pesados tomos de aventuras inverosímiles. Poco duró este gusto; y el abate Prevost introdujo las novelas familiares, al mismo tiempo que Ana Radcliffe daba boga en Inglaterra á las novelas espantosas de castillos, cuevas y fantasmas. Por fin el inglés Richardson trató de dar á esta clase de composiciones una tendencia moral y cierto grado de utilidad que antes no tenia, presentando personajes de la clase media que, colocados en situaciones naturales, pero interesantes,

manifestasen sus virtudes y sus vicios para hacer amar aquellas y desterrar los últimos. *Clara de Harlowe*, *Pamela*, *Grandison*, obras de aquel ingenio, son todavía, á pesar de su desmedida extension, los modelos en este género; el cual ha prevalecido durante mucho tiempo, hasta que en este siglo Walter-Scott en Inglaterra, y en Francia multitud de autores han dado á la novela un rumbo diferente.

Walter-Scott es en nuestro juicio el que ha llevado esta clase de composiciones á su mayor perfeccion, dándoles toda la utilidad de que son susceptibles. Sus novelas son históricas; pero no á la manera de las Clelias y Cleopatras, sino reproduciendo los personajes y las épocas con admirable exactitud, y con tal talento, que parecen revivir y creemos verlos obrar y hablar, como si realmente existieran. Este modo de escribir la novela, difícil por los profundos conocimientos que exige, puede considerarse como un suplemento utilísimo á la historia. En la historia no conocemos sino los hechos en grande, no vemos á los personajes sino en su vida pública: en aquellas situaciones estraordinarias en que el hombre reune todas sus fuerzas para producir grandes acciones, y aparecer quizá lo que no es, pero la novela tal como la ha concebido Walter-Scott; nos muestra esos mismos personajes en su vida privada, en el interior de su casa, en el trato familiar lo mismo que en la escena política con todos sus vicios y virtudes, y por lo tanto nos los da mejor á conocer; enseñándonos á la par mil usos y particularidades de los tiempos pasados que la historia tiene que callar necesariamente, y que de este modo no quedarán perdidos para los siglos futuros, como lo han sido para nosotros la mayor parte de los usos antiguos.

Los franceses, por su lado, cultivando en estos últimos tiempor la novela con una especie de furor, le han dado sin embargo una tendencia funestísima. Exceptuándose unas cuantas obras de indisputable mérito, la mayor parte tienen por objeto presentar los vicios mas torpes é inmundos de la sociedad, desencantando el corazon de todas las ilusiones, y persuadiendo que no existen en el mundo virtudes: pues hasta estas se reputan en aquellos libros inmemorables infame hipocresía ó como viles juguetes de la

perversidad triunfante. Esta escuela que representa á la humanidad aun mucho peor de lo que es, solo sirve para desmoralizar al hombre ó desconsolarle.

Vemos, pues, que la novela ha seguido, como la historia, el espíritu de su siglo, y con efecto, no hay género de composicion mas ocasionado á contagiarse con él, puesto que sirviendo especialmente para el recreo de las gentes, este solaz faltaria donde el lector no hallase reproducidas sus ideas, donde los sentimientos no estuviesen en conformidad con los suyos. Asi, pues, en los pueblos primitivos, donde el narrar es un recreo diario, un placer de sociedad, no una distraccion solitaria, donde la imaginacion es viva, pronta, impaciente; donde se escucha y no se lee, la novela está reducida á cuentos y alegorías de corta extension, que se refieren en pocos minutos, y que encantan por lo maravilloso, ó por la gracia del que los relata. Esto sucedió en la antigüedad.

Cuando la sociedad se perfeccionó, corrompiéndose, y se perdieron las costumbres patriarcales, cuando otros espectáculos se ofrecieron á la ardiente curiosidad de hombres ansiosos de sensaciones, cuando la novela pasó de la sociedad al retiro para ser un remedio contra el fastidio del solitario, hízose mas extensa, mas variada, y vino á ser, de mero cuento, un libro: tal la vemos ya en tiempo de los emperadores romanos.

Luego que las sociedades europeas retrocedieron á la barbárie, volvieron los cuentos breves en fábulas y leyendas; mas así que nació en Europa una institucion general, cual fue la caballería, que daba á todos los espíritus una misma tendencia, la novela se conformó con ella, y fue por todas partes caballeresca.

Cesó el espíritu de caballería, cobraron vigor los gobiernos monárquicos, estos cuidaron de apagar toda idea de libertad, de independencia, procuraron crear un espíritu servil y cortesano, y la novela se contentó con amores pastoriles, ó con la pintura crítica de la gente baja y truhanesca, mas no se atrevió á atacar los grandes vicios de la sociedad.

Llegó el siglo filosófico, y la novela fue tambien filosófica, ora moralizando acerca de las virtudes y vicios de los hombres, ora

llevando mas arriba su atrevido vuelo, y atacando las instituciones sociales y religiosas que la filosofía se proponia destruir.

Logró su intento la filosofía; las antiguas instituciones cayeron á su impulso, y acontecieron espantosas revoluciones. La novela entonces tenia dos rumbos que tomar: ó hacerse política, ó representar la anarquía moral y religiosa, producto de aquellos trastornos. Uno y otro camino ha seguido siendo política en Walter-Scott, anárquica en los novelistas franceses.

La novela es un género fácil cuando se trata solo de contentar el gusto poco delicado del comun de los lectores; pero ofrece sumas dificultades cuando ha de cumplir con su objeto y satisfacer á las gentes morigeradas y entendidas. Es la obra donde mas trabaja la imaginacion, supone originalidad, sensibilidad esquisita, conocimiento profundo del corazon y de las costumbres: pide fuerza, vigor, y al propio tiempo flexibilidad de ingenio: exige un gran caudal de erudicion para delinear con exactitud el carácter de los hombres célebres, y hace además indispensables las galas del lenguaje, exigiendo facilidad en el manejo de toda clase de estilos. Instruir y deleitar debe ser su lema: instruir y deleitar el fin que se proponga en todas sus producciones.

Por consiguiente, es necesario que ante todas cosas reine en la novela la moral mas pura, y que sus autores no den entrada á la menor liviandad, ni siembren máximas opuestas á las buenas costumbres: se requiere además en ella una serie de sucesos tales, que por su novedad, por lo variado de los acontecimientos, y lo sorprendente de las situaciones, interesen del modo mas vivo á los lectores; pero esos lances no han de ser increibles; ni los sucesos extravagantes, ni las situaciones violentas. Como la monotonia es la muerte de toda obra literaria, conviene variar y diversificar mucho los caracteres; dibujarlos con suma exactitud, contrastarlos debidamente, y sobre todo sostenerlos; y por medio de una sensibilidad esquisita pintar toda suerte de escenas patéticas, ya tiernas, ya horrorosas, ya tristes, conmoviendo por este medio el corazon de los lectores. Finalmente, el conjunto de los sucesos debe disponerse de tal suerte, que haya en el todo unidad, y cierta combinacion tan bien entendida que camine la

accion desembarazadamente, sin tropiezos, sin confusion, interesando cada vez mas; complicándose, si se quiere; pero sin embrollo, y desenlazándose naturalmente, aunque sorprenda. Todo esto acompañado de un estilo acomodado á la índole general de la obra, y que varie oportunamente, segun lo exijan las situaciones, los lances y los caracteres; pero siempre puro, elegante, correcto, aun en los pasajes mas sencillos y familiares, pues como la novela es una obra de mera imaginacion, son mas imperdonables en ella que en otra obra alguna, las faltas del lenguaje.

Por lo general, se ha adoptado para la novela la forma narrativa, dándose mas ó menos ensanche á la parte dialogada, la cual se procura presentar en el dia con un carácter dramático, pero algunos, y Richardson fue quien dió el ejemplo, han adoptado la forma epistolar, en la cual los personajes, escribiéndose unos á otros, refieren los sucesos que acontecen. Esta forma tiene la ventaja de poder describir los hechos con mas individualidad, y dar á conocer mas á fondo el carácter y los sentimientos de los mismos personajes; pero es minuciosa, difusa, llega á cansar y debilita el interés en sumo grado.

CAPITULO II.

Composiciones didácticas.

Son didácticas aquellas composiciones, en que el autor se propone instruir á sus lectores sobre objetos de ciencias, artes ó literatura.

Las composiciones didácticas pueden ser; ó meros elementos que solo tienen por objeto iniciar en los principios de las ciencias á los que empiezan á estudiarlas, ó tratados magistrales, en los que ya se asciende á sus mas sublimes teorías, ó disertaciones sobre cualquier punto de los conocimientos humanos.

Todos estos escritos piden un estilo puro, correcto preciso y claro: los correspondientes á las dos primeras clases deben estar además limpios de toda superfluidad y ornato: las disertaciones admiten menos sencillez, y pueden, hasta cierto punto, engalanarse con todas las bellezas del lenguaje.

Lo que sobre todo se requiere en los elementos y tratados magistrales, es el órden y encadenamiento de las ideas, la claridad del plan, la buena distribucion de todas las partes, y el cuidado de no confundir bajo un mismo título cosas que sean realmente distintas.

En los elementos es preciso no omitir ninguna de aquellas ideas intermedias que conducen de una proposicion á otra y hacen que se deduzca esta de aquella: porque la escasa inteli-

gencia de los lectores en la materia de que se trata, exige que se les vayan suministrando los nuevos conocimientos por medio de imperceptibles transiciones: los tratados magistrales deben dispensarse de este trabajo, porque ya se supone al lector iniciado en aquellos conocimientos preliminares.

Siempre se deben emplear con parsimonia los términos técnicos; pero en los elementos conviene escasearlos mas todavia; porque asustan á los principiantes y los retraen tal vez de un estudio, que de otro modo pueden hacer con facilidad.

En unos y otros escritos se cuidará con el mayor esmero de las difiniciones, no dándolas nunca sino cuando puedan ser bien entendidas ó apoyadas con las suficientes explicaciones.

En las disertaciones ya hemos dicho que puede el escritor elevarse mas y embellecer su obra con todas las galas del lenguaje. Lo propio se permite en ciertas obras, donde la ciencia se ostenta ya en toda su grandeza y sublimidad: las gracias del estilo contribuyen mucho á vulgarizar ciertos conocimientos, alejando de ellos el aspecto pedantesco y repugnante, y hacen un servicio importantísimo á la civilizacion los que emplean su pluma en tan laudable objeto; pero es preciso cuidar mucho de no dar en el exceso, presentando las verdades científicas con el ridículo aparato de figuras, imágenes y altisonante estilo; porque entonces semejantes escritos causan la misma risa que una fea que se esfuerza en parecer bonita con extravagantes adornos.

Son los mejores modelos de esta clase muchos discursos de Jovellanos, á quien conviene estudiar particularmente.

Tambien en el número de escritos didácticos se pueden comprender los artículos de periódicos sobre ciencias, artes y literatura. Estos admiten todavia mas amenidad, porque se dirigen por lo regular, mas bien que a las personas inteligentes, á gente lega en la materia, de escasa instruccion, y que dedican poco tiempo á la lectura de semejantes artículos, ó los dejan luego si encuentran oscuridad ó poco agrado. Por esta razon, máxime si el artículo es de critica ó destinado á alguna polemica interesante, conviene usar del estilo satírico y punzante, siempre que no degenere en bajo ó chocarrero, ó hiera demasiado.

CAPITULO V.

Composiciones epistolares.

Las cualidades, que distinguen el estilo epistolar, son la naturalidad y sencilez en el mas alto grado: toda afectacion es un vicio que se debe evitar; porque al fin, una carta no es mas que parte de una conversacion que se tiene con otra persona. Sin embargo, estas cualidades no excluyen los pensamientos ingeniosos y profundos siempre que se empleen con economía y oportunidad, especialmente si se trata de algun asunto grave, ó se refieren sucesos: tampoco la sencillez autoriza el descuido y desaliño en el lenguaje, el cual debe correr sueltamente, las mas veces en períodos cortos, porque los largos ó demasiadamente musicales descubren la afectacion. Sobre todo, lo que está vedado en las cartas es el uso de símiles, metáforas, apóstrofes, exclamaciones y todos los demás adornos que corresponden solamente á la mas alta elocuencia.

Modelo de cartas son entre nosotros las del bachiller Fernan Gomez de Cibdareal, médico del rey don Juan II, cuya coleccion corre con el título de *Centon epistolario*. Merecen estudiarse igualmente las de Fernando de Pulgar, del bachiller Pedro de Rua, de Santa Teresa de Jesús, de don Antonio de Solis y del P. Feijóo.

SECCION QUINTA.

REGLAS PARTICULARES DE LAS COMPOSICIONES EN VERSO.

No pretendemos tratar aquí de todas las especies de composiciones en verso, que se han inventado con diferentes objetos, y cuyas formas son muy á menudo caprichosas y hasta extravagantes. Hablaremos solo de las principales, de las que tienen un carácter esencialmente distinto, y han cultivado los mas grandes poetas: las demás no suelen ser sino juegos del ingenio en que se ejercitan los copleros; pero que no merecen el nombre de poesías.

Nos limitaremos, pues, á hablar de la epopeya, de la poesía lírica, de la bucólica ó pastoral, de la didáctica, y de algunos otros poemas cortos.

CAPITULO PRIMERO.

DEL POEMA EPICO, O EPOPEYA.

ARTICULO PRIMERO.

Orígen y naturaleza del poema épico.

Es el poema épico la mas excelente y noble, y al mismo tiempo la mas difícil de todas las composiciones poéticas; es la que requiere mas sublime ingenio en su autor, mas talento, mas ins-

truccion, mas entusiasmo: reune todas las dotes de los otros géneros de poesía; y en fin, un poema épico es una obra tan grande, que basta por sí sola para ilustrar una nacion. Pero este raro fenómeno pocos son los pueblos que lo ofrecen, porque no solamente concede Dios con escasez los grandes ingenios capaces de producirlo, sino que además no son todas las épocas favorables á la creacion de una epopeya; y si bien apenas existe nacion, en la cual no se hayan dado á luz algunas, la mayor parte han caido en el olvido; ni aun los eruditos las conocen, porque es dificil sostener su indigesta y fastidiosa lectura.

Un poema épico, para vivir, necesita ser una obra esencialmente popular, que interese á todas las clases de la nacion, cuyo héroe conozcan todos, cuyos trozos mas notables corran de boca en boca, y se repitan y se canten por donde quiera. No puede este poema permanecer en la clase de obra erudita, leida solo por los sábios é inteligentes: entonces pierde su verdadera naturaleza, porque deja de ser la obra de la nacion, la obra predilecta, la que concentra en sí todas las miradas, todas las simpatías todos los afectos, todos los intereses. Asi sucedió en Grecia con los poemas de Homero: asi sucede en la moderna Italia con los de Dante, Tasso y Ariosto.

Si el poema épico ha de ser eminentemente popular; y sin embargo tambien obra de la ciencia, resulta que su dificultad es inmensa, y esta dificultad aumentará conforme vaya creciendo el saber y la civilizacion de las naciones. Un poema épico es en resúmen el monumento mas completo de la imaginacion y de las creencias de un pueblo; creencias, no solo religiosas, sino tambien políticas, morales, científicas, literarias. Es la verdadera enciclopedia de aquel pueblo y de su siglo. Por lo tanto semejante obra no es posible sino en los tiempos, en que se saben pocas cosas, y en que se imagina y piensa mucho. Hoy dia estas condiciones de la epopeya han desaparecido en medio de tantas ciencias, de sus infinitas clasificaciones, y de la inmensa variedad de trabajos que produce esta sociedad tan complicada. ¿Cómo crear ahora una ficcion que sea una verdadera creencia? ¿Cómo reasumir en corto espacio tantos hechos y tal multitud de ideas?

Imposible seria encerrar en un poema, por largo que fuese, una parte de los pensamientos, de las artes, de las ciencias contemporaneas. Imposible corresponder, cual conviene, á esa gran curiosidad que debe satisfacer el poeta. La epopeya abarca todo el mundo; pero solo puede hacerlo, cuando este mundo es reducido. Por esta razon los mas perfectos poemas épicos que se conocen, los que mejor merecen este título, son los poemas de Homero: entonces se presentaron en Grecia las verdaderas condiciones de esta clase de obras, condiciones que no han vuelto á presentarse en otra época alguna de un modo tan completo. Cuantas ideas existian en la Grecia desde su mas alta teogonía hasta las artes mas humildes, desde la moral mas sublime hasta la máxima mas comun, todo se encuentra en la Iliada y en la Odisea. En la Eneida ya no existian estas condiciones: la Eneida no podia contener todo el saber del siglo de Augusto, todas las creencias y pensamientos del pueblo romano, y por lo tanto, la Eneida se quedó atrás de sus modelos, y careciendo de originalidad, fue un reflejo de aquellos primitivos poemas. Cuando Europa, vuelta á la barbárie, tuvo nuevos tiempos heróicos al salir de ellos, al despuntar la aurora de otra civilizacion, hallóse de nuevo en circunstancias algo parecidas á las del tiempo de Homero, y pudo otra vez tener poemas épicos; túvolos en efecto; pero desde entonces el progreso de las luces, los refinamientos de la civilizacion, han puesto tal vez término á la creacion de este género de obras. En la actualidad, la civilizacion establece una distincion mucho mas señalada entre las diferentes clases de la sociedad, que la que necesariamente debia existir en los tiempos heróicos y los inmediatos á ellos. Producian entonces esta distincion el poder y las riquezas; pero las ideas, los pensamientos, las creencias, eran casi iguales: en saber se diferenciaban muy poco las clases; existiendo en todas iguales preocupaciones y un mismo modo de ver las cosas: hasta eran idénticos la mayor parte de los usos. Hoy mas separadas todavía por su instruccion y sus ideas, que por su fortuna, apenas tienen puntos de contacto en cuanto á sensaciones, costumbres y pensamientos: é incapaces de interesarse todas á la vez por un mismo objeto, fal-

ta este elemento principalísimo para que un poema adquiera la necesaria popularidad.

A estas dificultades háse añadido en todos tiempos la de hallar un argumento tal que pueda interesar á una nacion entera. No basta para el poema épico que el hecho contado sea grande, heróico: es preciso que sea uno de aquellos que han dejado profunda sensacion en todo el pueblo: es indispensable que el héroe principal sea ya de antemano conocido, respetado, querido de todos, que su nombre corra de boca en boca, y que sus hazañas se repitan hasta en las cabañas con nacional orgullo. ¿Qué hubiera sido de la Iliada, si en vez de celebrar á Aquiles, hubiese cantado Homero á algun guerrero del Asia desconocido de los griegos? Aun con el mismo mérito literario, su poema no le sobreviviera. Esta misma razon, tanto como la hermosura de sus versos, hizo la fortuna de la Eneida, pues cantaba Virgilio en ella los orígenes de su patria, siempre gratos al pueblo. Cuando falta semejante héroe, es preciso un asunto que tenga profundas raices en las creencias del pueblo: asi Dante se apoderó de los sublimes misterios de la religion y reprodujo en su poema todos los afectos de religion, de libertad, de odio y de amor que hervian en los pechos de sus contemporáneos; asi el Tasso cantó el gran suceso de la edad media, las Cruzadas, que habian conmovido á toda Europa é inspiraban todavía profundas simpatías; asi Ariosto se apoderó de todas las creencias caballerescas de su tiempo y trasladó á su obra, embelleciéndolas, todas las fábulas que sobre héroes populares, aunque fabulosos, corrian por el vulgo: asi Milton, al concluirse las guerras religiosas de Inglaterra, canta las guerras de los ángeles y la lucha del génio del mal contra el dispensador de todos los bienes; asi en fin, Ercilla celebra nuestras hazañas en América, hazañas que habian llenado de asombro á toda Europa, que eran populares en España, y logra interesar, á pesar de haber elegido las mas oscuras de estas hazañas, y no obstante los grandes defectos de su poema.

Véase, pues, como debiendo concurrir tales y tan poco comunes circunstancias para la formacion de un poema épico, circunstancias que el hombre no puede crear, sino que son obra

de los tiempos, solo existen algunas épocas distantes, únicas tal vez en la vida de los pueblos, en que ese poema sea posible, y véase por qué acaso para las naciones actuales haya pasado ya enteramente esta época, siendo la epopeya un fenómeno, cuya aparicion no volverá á realizarse en Europa, á no ocurrir en ella tales trastornos que cambien la esencia de su civilizacion. Los poemas que en estos últimos tiempos se han ensayado, no pueden llamarse épicos. No cantan acciones que interesen á uno ó á muchos pueblos: llevan si el carácter del siglo; pero como en este carácter reina sobre todo un escepticismo desconsolador, una falta absoluta de fe en todo, disgusto de lo presente, mofa de lo pasado, ninguna esperanza para el porvenir campean tambien en tales obras tan tristes cualidades, y la amarga ironía que respiran sus versos contrae el corazon sin halagar la fantasía. *Don Juan* y *Child-Harold*, á pesar del sublime ingenio de su autor, podrán ser la admiracion de algunos; pero no serán nunca los poemas del pueblo.

Si, pues, no solo creemos imposible en el dia el poema épico, sino que no esperamos lo vuelva á ser en muchos siglos, dispensados estariamos de dar las reglas de este género de composicion; y tanto mas autorizados nos creeriamos á guardar silencio en este punto, cuanto que en nuestro concepto ningun género de poesía está menos sujeto á reglas, ni puede mejor prescindir de ellas. En primer lugar un poema épico no puede ser sino la obra de uno de aquellos pocos grandes poetas que concede Dios de vez en cuando á las naciones, y sabido es que tales génios dominan las reglas, las siguen ó las quebrantan, segun su beneplácito, ó mas bien se abren nuevas vías por donde marchan atrevidamente, sin cuidarse de lo que hicieron sus antecesores. En segundo lugar, en ningun género seria tan absurdo como en este el quererse sujetar á una pauta determinada. La naturaleza del asunto, el órden de ideas dominantes en toda la composicion, hasta la índole del pueblo para quien se escribe, requieren sustanciales variaciones, tanto en el cuerpo total de la obra como en sus diferentes partes. El ingenio del poeta le guiará; y en medio tal vez de extravíos, acertará con las grandes bellezas que han

de inmortalizar su obra. En nada se parecen la Iliada de Homero, la Divina Comedia del Dante, el Orlando furioso de Ariosto, el Paraiso perdido de Milton, los Lusiadas de Camoens; y sin embargo son todos grandes poemas. Las reglas son buenas para las obras que pueden componerse diariamente, y hasta por hombres de mediano ingenio; mas para aquellas que son producto de los siglos, de épocas especiales, y de génios sublimes y excepcionales, creados, por decirlo asi, á propósito para este objeto, y que tal vez espian esta gloria con grandes desgracias en su vida, las reglas son enteramente inútiles.

No obstante, para conformarnos con el uso en esta parte, y como al fin, sin llegar á la altura del poema épico, pueden muchos ingenios querer engalanar con las bellezas poéticas algunos sucesos notables, ó trazarlos imaginarios para el recreo de los lectores, pondremos aquí un resúmen de las principales reglas, que dan los retóricos acerca de esta clase de composiciones.

Estas reglas tienen por objeto: la *accion épica*, los *personajes, sus caracteres* y *costumbres*; el *plan del poema*; el *metro* y el *estilo*.

ARTICULO II.

De la accion épica.

La accion del poema épico debe ser *una*. El objeto del poeta en esta composicion es excitar nuestra admiracion con los ejemplos que presenta de valor y virtud. Para esto debe fijar poderosamente nuestra atencion, producir en nosotros las impresiones mas vivas y despertar nuestro interés cuando sea posible; y sabido es que la relacion de hechos, por heróicos que aparezcan si son inconexos, nunca pueden interesar tanto como si se presentan enlazados y dependientes unos de otros, de manera que todos

nazcan de un principio, y todos conspiren á un mismo fin. No solo, pues, debe ser uno el héroe del poema épico, sino una tambien la empresa que en él se celebre; y debiendo ser una, debe ser por consiguiente entera y completa, de manera que en el discurso del poema se vea claramente su principio, el medio y el fin. El poeta debe satisfacer nuestra curiosidad, debe de una manera ú otra darnos á conocer todo el asunto, y conducirnos hasta el punto en que acabe la empresa, que ha de ser tambien el fin del poema. Todo esto requiere la unidad de accion tan indispensable en la epopeya.

La accion ha de ser ademas grande, importante y maravillosa, debe con su esplendor justificar plenamente la importancia que le da el poeta; debe aparecer siempre digna de la trompa épica, y digna de ser presentada como un objeto de admiracion: pues lo comun, lo tribial, no conmueve ni admira. Conviene ademas que la época de la accion no sea muy reciente, y esté algo envuelta en la oscuridad y fábulas ó leyendas: una época poco distante, y cuyas circunstancias son todas muy conocidas, impide que el poeta se entregue á toda su fantasía, le hace encerrarse demasiado en la verdad histórica ó cometer absurdos que todo lector reprueba. Sin embargo, como ya hemos dicho en otro lugar, no es bueno tampoco que el asunto sea tan remoto ó desconocido, que el pueblo haya perdido del todo su memoria y no pueda interesarse en él. Por esta razon son las mejores para la epopeya aquellas épocas semi-fabulosas, en que algun héroe célebre ha dejado un gran nombre grato al pueblo, y cuyas hazañas, ciertas unas, otras fingidas, permiten que la imaginacion ejerza en ellas todo su poder y lozanía. La principal cualidad de una accion épica ha de ser la de interesar, y solo asi puede hacerlo. Solo asi puede el poeta cautivar la atencion del pueblo, halagar su orgullo nacional, ó conmover su corazon, y sembrar su poema de encantos, introduciendo en él, sin escrúpulo, escenas que, aunque fingidas, sean ya tiernas, ya terribles, ya nobles, ya sencillas, ya patéticas á fin de esparcir por él una variedad encantadora.

ARTICULO III.

De los personajes y sus caracteres.

Aunque pudieran muy bien acometer una empresa heróica digna de la epopeya muchos personajes unidos, igualmente interesados en el éxito, no obstante, la práctica mas seguida es elegir un personaje principal para héroe de la accion y del poema. No es decir que esto sea esencial y necesario: pero contribuye mucho al interés y ofrece grandes ventajas al poeta. En primer lugar, siendo uno el héroe principal de la accion; refiriéndose á él como á un centro todos los sucesos del poema, la unidad que queda recomendada se consigue fácilmente, haciéndose mas sensible; y en segundo lugar tiene mas oportunidad el poeta para interesarnos en la empresa, desenvolviendo y adornando con singular esplendor el carácter particular de su héroe hasta presentarle como objeto digno de que todos le amen y le admiren.

Pero este héroe principal debe estar rodeado de otros personajes mas ó menos importantes sobre los cuales se observarán tres cosas. La primera que no sean mas ni menos que los que precisamente se requieran para la accion; porque si faltan, no podrá esta desenvolverse; si sobran y son inútiles, no pueden interesar, y embarazan la marcha del poema. La segunda, que sean generalmente buenos, porque los viciosos y los malvados tampoco interesan; y que si conviene introducir algun personaje positivamente malo, para que á su lado resalte mas la virtud de los buenos, debe presentársele como enemigo del héroe, opuesto á sus designios, y al éxito feliz de la empresa; y debe tambien procurarse que su maldad tenga algo de heróica, porque los vicios viles y bajos son indignos de la epopeya; asi Milton logró engrandecer á tal punto, en muchos pasajes de su poema, al perso-

naje de Satanás, que casi llegó á hacerle interesante. La tercera cosa de que hay que cuidar en los personajes secundarios, es el caracterizarlos bien variándolos de manera que cada uno tenga su carácter particular, su fisonomía propia y distinta de la de todos los otros. Esto requiere sumo talento en el poeta, y es una de las cosas que mas realzan la Iliada de Homero y la Jerusalen del Tasso.

Demás de los personajes humanos, suelen tambien introducirse en los poemas épicos dioses y seres sobrenaturales, ya favoreciendo, ya oponiéndose á la empresa del héroe. Esto es lo que se llama *máquina* ó *maravilloso* en la epopeya. Muchos son los pareceres acerca de este punto. Consideran los unos la máquina como indispensable al poema épico: otros no la creen tan necesaria: otros no admiten la máquina sino con las deidades del paganismo: aquellos las quieren reemplazar con figuras alegóricas, vicios y virtudes personificadas: finalmente, hay quien cree de buen uso los misterios del cristianismo, y á la par los magos, hadas y hechizos que se creian en la edad media; y no falta tampoco quien considera su uso como profano ó ridículo. Nuestra opinion acerca de este punto, es que no está en la mano del poeta admitir ó desechar á su arbitrio tal ó cual especie de máquina. Esta depende no solo del argumento, sino tambien de las creencias de los lectores, los cuales admitirán cuanto maravilloso estén dispuestos á creer, en virtud de sus ideas y del grado de civilizacion en que se hallen; mirando como absurdo y ridículo, todo lo que se halle en oposicion con sus antiguas creencias. Homero hizo perfectamente en servirse de los dioses del paganismo: para él no habia otra especie de máquina; y era ademas tan natural que no hizo en ello ningun grande esfuerzo de imaginacion ó ingenio, sino que repitió únicamente lo que todos sus contemporáneos tenian por cosa cierta; y felizmente para él aquella mitología era de suyo eminentemente poética y propia de la epopeya. El Tasso á quien un tiempo se culpó de haber introducido en su poema á Dios, al diablo, á magos encantadores, hizo en ello perfectamente, porque en su tiempo nadie se reia de aquellas ficciones, que despues han parecido absurdas.

Lo que sí nos parece ridículo es el uso de personajes alegóricos; porque desde luego el poeta y el lector saben que esto es una mentira; y nada hay mas absurdo que el suponer un gran poder en lo que sabemos que ni siquiera existencia tiene. Esto no obsta para que á veces se hagan descripciones de estos personajes alegóricos, pero como puras descripciones de la fantasía, como adornos muy bellos, cuando están puestos en ocasion oportuna; mas nunca como seres influyentes en las acciones de los personajes humanos del poema. Suponer por ejemplo, que un héroe cristiano es guiado por Cupido ó por el valor personificado, debe parecer absurdo, y mas vale suponerle instigado por los ángeles buenos ó malos que admite nuestra religion.

Pero si en la antigüedad, si en la edad media se ha podido echar mano de cierta clase de maravilloso sin inconveniente alguno, y antes bien consiguiéndose grandes efectos, hoy dia que las creencias se han resfriado en extremo, reinando en la sociedad un escepticismo contrario á todo cuanto se presenta con caracteres sobrenaturales, seria ya arriesgado ó imposible imitar aquellas agradables ficciones. Este es, ademas de los ya mencionados, otro de los obstáculos que ofrece en la actualidad la composicion de los poemas épicos. Por fortuna, no creemos tan necesaria la máquina en esta clase de obras que no puedan pasarse sin ella. No es lo maravilloso lo que constituye el mérito principal de los poemas conocidos. La despedida de Héctor y Andrómaca en la Iliada, los amores de Dido en la Eneida, los Tancredo y Clorinda en la Jerusalen, estos y otros muchos episodios interesantes, forman el principal encanto de aquellas obras inmortales; y en otros de igual naturaleza podria ahora un poeta hallar fondo bastante, sin máquinas inverosímiles, para dar interés á una epopeya.

No creemos, sin embargo, que el que se aventurase á semejante empresa, necesitaria renunciar del todo á esta especie de adorno que siempre da á la obra un realce no pequeño. En la suposicion de que el asunto que escogiese habia de ser cristiano, pues elegirle pagano ó musulman seria un error inexcusable, por cuanto no interesaria ya á los lectores, bien podria poner

en juego las creencias de nuestra religion con oportunidad y destreza. No es esto una profanacion, porque la bella poesía nada profana: ni es tampoco un absurdo, porque las creencias religiosas y la fe no están tan muertas en el pueblo que no conserven todavía á sus ojos un gran prestigio ni ejerzan suma influencia en su corazon. Deberá, sí, huirse de hechizos, duendes, trasgos y fantasmas en quienes nadie cree, pero cuando el pueblo tiene todavía fe en los misterios de la religion, cuando muchos de ellos consuelan y sostienen en las miserias de la vida, bien puede el poeta hallar simpatías en los lectores, si les habla un lenguaje que no se ha dejado de entender, si apela á medios que todavía conmueven profundamente. Ademas, es un error suponer que la religion cristiana no es poética: ninguna acaso se presta tanto á los sublimes acordes de la lira: si habla menos á los sentidos que la pagana, ensalza mas el ánimo y penetra mas en el fondo de los corazones.

ARTICULO IV.

Del plan del poema

Los poetas épicos han solido empezar sus obras por lo que se llama *proposicion* ó *invocacion*. Sirve la proposicion para indicar el asunto, de que se va á tratar; y es la invocacion un apóstrofe á la musa ó á alguna deidad, cuya asistencia solicita el poeta, pidiéndole que le inspire y le sostenga en su empresa. Sobre esto nada hay que decir sino que el poeta es libre de hacer la proposicion é invocacion del modó que mejor le parezca, y aun prescindir de ella, si le acomoda. De cualquier modo, y sea cual fuere el medio que adopte para empezar, es de rigor que se anuncie con modestia, pues el orgullo y altanería indispondrian contra él á los lectores.

La escena debe abrirse en el punto crítico, en que la accion empieza; no se han de tomar las cosas de muy alto, aunque conviene siempre dar á conocer el orígen de la misma accion y los principales sucesos que la han precedido. Si estos sucesos son cortos, pueden referirse desde luego; pero si exigen una larga relacion, conviene al contrario que el poeta comience su obra en el momento en que ya están cerca los últimos y mas importantes, y que en momento oportuno ponga aquella relacion en boca de alguno de los personajes.

Abierto ya el poema, é instruido el lector en todos los antecedentes, cuya parte corresponde á lo que hemos llamado principio de la accion, se sigue el *medio* es decir, toda la serie de hechos é incidentes que aceleran ó retardan su progreso y preparan su desenlace ó éxito. Esta segunda parte se llama nudo, y es siempre la parte principal, la mas extensa del poema, la que por consiguiente pide mas atencion, habilidad y talento. Pero como no hay reglas en el mundo capaces de dar ingenio poético al que no le ha recibido de la naturaleza, todo lo que puede prescribirse es que los acontecimientos, que formen el nudo ó enredo del poema sean tales que el lector tema que la empresa se malogre, atendidos los obstáculos que se presentan, que tiemble por el héroe, viendo los peligros que le amenazan, y que las dificultades que este deba superar vayan creciendo por grados, hasta que habiéndonos tenido por algun tiempo suspensos y agitados, se vaya allanando el camino y desenredando el nudo de una manera natural y probable, á no intervenir la máquina.

En cuanto al desenlace, se disputa sobre si la naturaleza del poema épico requiere que la accion tenga siempre éxito feliz. Nosotros nos inclinamos á esto; porque siendo la admiracion el principal sentimiento que debe inspirar la epopeya, faltaria donde el héroe tuviese un fin desgraciado y se malograse su empresa, pues entonces se habria mostrado inferior á ella. La compasion se debe reservar para la tragedia: fuera de que si el poema, para hacerse popular, necesita presentar un hecho grande y glorioso en los anales del pueblo para quien se escribe, esa gloria no existirá nunca, cuando el resultado haya sido desgraciado.

ARTICULO V.

De los episodios.

Llámanse episodios en un poema las acciones subalternas que suelen introducirse en la narracion para darle variedad, mayor interés y hermosura; pero sin alterar por ellas la unidad de la accion principal. En los episodios es donde el poeta puede ostentar la riqueza de su fantasía y los recursos felices de su talento. Las reglas principales que se deben observar en esta parte, son: 1.ª Que los episodios aparezcan naturalmente unidos con el asunto del poema y se coloquen en lugar oportuno: 2.ª Que sean breves, y tanto mas ó menos, cuanto mayor ó menor sea su conexion y enlace con el asunto principal. 3.ª Que ofrezcan á nuestra imaginacion objetos diferentes de los que anteceden y siguen. 4.ª Que estén trabajados con el mayor esmero.

ARTICULO VI.

Del estilo, del lenguaje y de la versificacion.

No hay composicion ninguna que requiera mas fuerza, elevacion, dignidad y fuego que el poema épico. En él se busca cuanto hay de mas sublime en la descripcion, de mas tierno en los afectos, y de mas grandioso y animado en la expresion. Por tanto aunque el plan de un autor no tenga el menor defecto, aunque la historia esté bien manejada, si el estilo es débil, si la locucion

no es constantemente poética, y si los versos son flojos, duros ó prosáicos el poema no pasará á la posteridad. Es de notar tambien que los adornos que admite y requiere la poesía épica deben ser todos graves, nobles, serios y al mismo tiempo naturales. En ella no tiene cabida nada de bajo, licencioso, burlesco ni afectado.

En cuanto á la versificacion que conviene emplear en los poemas castellanos, casi todos los ingenios nuestros que se han ejercitado en esta clase de composicion han empleado la octava real. Esta nos parece con efecto la combinacion métrica mas propia entre nosotros para la poesía épica, por tener toda la pompa, magestad y armonía que el género requiere. En vano se objeta su monotonía; esta desaparece cuando se sabe manejarla, y se da al estilo toda la variedad conveniente. El verso suelto que algunos recomiendan, se hace todavía mas monótono á la larga, y no se sostendrá nunca en composiciones de mucha extension. La silva mas flexible y variable, sienta bien en poemas cortos, pero llega á ser igualmente floja y desmayada. El endecasílabo asonantado es mas propio para el diálogo que para las grandes narraciones. Lo que tal vez se podria adoptar con buen éxito, seria la oportuna mezcla de toda clase de metros: eligiéndose con acierto aquellos que mas conviniesen al tono peculiar de cada parte de la obra: de esta suerte podrian alternar felizmente y con agrado del lector, la octava, el endecasílabo libre, el asonantado, la silva, las estrofas de diferentes combinaciones y hasta el romance, tan flexible á toda clase de tonos.

ARTICULO VII

Poemas épicos castellanos.

Tenemos en castellano muchos poemas épicos; pero ninguno perfecto, ó tan nutrido de bellezas, que podamos honrarnos con

él como los portugueses con los *Luciadas*. Los mas conocidos son la *Araucana* de Ercilla, y el *Bernardo* de Balbuena. Uno de los menos, y el que sin duda lo merece mas, es la *Cristiada* del P. Ojeda. El haberse llevado á América toda la edicion hecha en vida del autor, no quedando en España sino un corto número de ejemplares, es la causa de haber permanecido ignorado hasta que D. Manuel Quintana ha dado á conocer muchos trozos de él, en su *Musa épica castellana*. Despues ha sido todo él reimpreso en el primer tomo de *Poemas épicos* de la «Biblioteca de Autores Españoles.»

ARTICULO VIII.

De algunos poemas parecido en la forma á la epopeya.

Existe otra clase de poemas, que por su objeto y su estilo no pueden considerarse como épicos, pero que adoptan las formas de la epopeya. A este género pertenecen la *Batracomiomaquia* atribuida á Homero, la *Gatomaquia* de Lope de Vega, la *Mosquea* de Villaviciosa, los *Animales parlantes* de Casti. Suelen ser todos estos poemas satíricos y burlescos, en los cuales los héroes y personajes son animales, y pueden considerarse como especies de alegorías, ó como parodias de la verdadera epopeya. Otras veces los personajes son hombres; pero el poema satírico, como en el *Cubo robado* de Tassoni, el *Facistol* de Boileau, el *Rizo robado* de Pope, y otros. Siendo infinitos los objetos, á que puede aplicarse la poesía, lo son tambien los diferentes géneros de poemas, que de aquí resultan; mas fuera cansado é inútil tratar con especialidad de cada uno de ellos, habiéndose hablado del poema épico, que es el principal de todos, y el que sirve á los demás de modelo.

CAPITULO II.

Poesía lírica.

Este es el género mas antiguo de poesía, ó por mejor decir, en el principio todos los géneros de poesía eran líricos, porque todos se cantaban. Despues dejó de aplicarse la música á muchas composiciones poéticas, quedando reservadas para las que se llamaron canciones ú *odas*, y se empleaban en las festividades religiosas, en las civiles, y en cualquier caso en que era preciso celebrar dioses ó héroes, ó desahogar algun afecto de amor, ternura, pesar ó contento. Finalmente, aun muchas de estas composiciones se destinaron solo á la lectura, extendiéndolas á tratar de asuntos morales, políticos y filosóficos; de suerte que la oda en el dia es una composicion que puede tratar de infinidad de asuntos, pero que requiere siempre una grande exaltacion de ánimo, consintiendo por lo tanto los vuelos mas atrevidos de la imaginacion, los pensamientos mas sublimes, las figuras mas grandiosas, y las galas mas exquisitas del lenguaje.

Aunque no nos atrevemos á decir de la poesía lírica, como del poema épico, que su época haya pasado, todavía se puede asegurar que los tiempos actuales no son tan favorables á ella como

los antiguos. La civilizacion hace siempre degenerar la oda: le da mas variedad, mas gracia, mas soltura; pero le quita mucho de aquel arrebatado entusiasmo que forma su esencia. En ninguna parte se muestra la poesía lírica tan grande como en los libros sagrados de los hebreos. Reunidos estos en derredor del arca, llenos de la grandeza de su Dios, recordando las maravillas del Sinaí, presenciando milagros portentosos, su poesía tomaba un carácter de sublimidad, á que ninguna otra ha podido llegar. Los griegos mismos no se encontraban en tan felices circunstancias: aunque tenian siempre para inflamar su entusiasmo la presencia de todo un pueblo reunido en los juegos olímpicos y escuchando arrebatados los cantos de sus poetas, aun asi, los héroes del circo no eran asunto bastante grandioso para sublimes inspiraciones, teniendo el poeta que divagar y hacer esfuerzos para hallar en otra parte lo que no le ofrecia su argumento. Por este lado flaquean todas las odas de Píndaro; y por lo tanto, mas carácter lírico debieron tener las composiciones de otros poetas, Safo, por ejemplo, en cuyos versos se advierte todo el fuego de la pasion y el delirio de un alma arrebatada. Cuando los romanos cultivaron la poesía lírica, tal como es conocida por nosotros, ya la civilizacion habia llegado entre ellos á un alto grado de refinamiento, y no consentia el fogoso entusiasmo de la oda. Horacio, único poeta latino que nos ha dejado composiciones de este género, tiene cultura, filosofía, elegancia; pero rara vez se arrebata. Posteriormente bajo el imperio, muerto en las almas todo sentimiento noble, elevado, la lira no podia hallar inspiraciones dignas de ella; pero las encontró muy luego, y la oda volvió a recobrar su esplendor primero cuando una nueva religion, la religion cristiana, suministró una abundante fuente de ideas sublimes, de afectos nobles y de inextinguible entusiasmo. La religion cristiana es todavía el único manantial, en que la oda puede beber inspiraciones dignas de ella, y aunque ya muy libado, es sin embargo tan fecundo, que jamás deja de ofrecer caudal abundante al númen feliz que le busca.

Pocas son las reglas que se pueden dar para la composicion de las odas. La poesía lírica vive de entusiasmo; y el entusiasmo

no se sujeta á reglas: por consiguiente, lo único que se puede decir es que donde este entusiasmo falte, donde se advierta la calma fria del que raciocina ó discute, en vez del fuego arrebatado de una imaginacion ardiente, ó de los apasionados acentos de un corazon sensible, allí no existirá poesía lírica; por lo mismo, el método, las deducciones lógicas, las reflexiones sesudas no son de este lugar, y es preferible, como se suele decir, en la oda un hermoso desórden. Por lo demás los pensamientos bajos, los versos prosáicos, las expresiones comunes deben desterrarse de ella, no dándose cabida sino al lenguaje mas noble y armonioso.

Las odas pueden dividirse en cuatro clases.

1.ª *Odas sagradas:* himnos dirigidos á Dios, ó sobre asuntos religiosos. De esta naturaleza son los salmos de David, que nos muestran esta clase de poesía en su mayor punto de perfeccion. Fray Luis de Leon, Herrera, Melendez, entre nosotros, ofrecen tambien admirables ejemplos de estas odas.

2.ª *Odas sublimes y heróicas*: se emplean en la alabanza de los héroes, de las acciones marciales, y de los hechos distinguidos de toda especie. Su carácter dominante es tambien la sublimidad y la elevacion. De esta especie son las de Píndaro, algunas de Horacio; y los poetas españoles anteriormente citados las tienen tambien no inferiores en mérito.

3.ª *Odas morales y filosóficas*: donde los sentimientos son principalmente inspirados por la virtud y la humanidad. El carácter de estas obras, es ya mas templado que el de las anteriores, presentándose como un rio que corre sosegada, pero magestuosamente. Horacio tiene muchas de estas odas, y brillan particularmente en este género, en castellano, Rioja, Fray Luis de Leon y Fray Diego Gonzalez.

4.ª *Odas festivas amorosas*: destinadas meramente al placer y entretenimiento. De esta naturaleza son todas las de Anacreonte, algunas de Horacio, y muchos encantos y composiciones de los modernos. El carácter dominante de estas composiciones debe ser la elegancia, la alegría, la blandura y jovialidad.

Las odas se suelen dividir en grupos de igual número de ver-

sos, igualmente combinados, á los que se da el nombre de *estrofas*. Estas estrofas no son por lo general muy largas, y no suelen pasar de seis ú ocho versos. Las mas largas quitan á la oda el fuego y movimiento que le conviene; por lo mismo, esta composicion no ha de pecar por muy extensa, porque el entusiasmo no se sostiene mucho tiempo, ni en el lector ni en el poeta.

Sin embargo, hay en castellano un género de composiciones líricas que no solamente admite mas amplitud, sino que se forma siempre de estrofas largas de hasta veinte versos cada una. A estas composiciones se les da el nombre de *canciones* y á sus estrofas el de *estanzas*, terminando siempre por otra estanza mucho mas corta, que sirve á manera de epílogo. Imitacion es esta de los italianos y el género de poesía lírica que usaron mas nuestros antiguos. En él no campea el entusiasmo de la oda; pero reina un suave abandono y una melancolía que le prestan el mayor encanto.

Algunos autores modernos no han sujetado la oda á la division de estrofas, sirviéndose únicamente de una silva en la que abundan mucho los versos libres. Esta forma es bastante apropiada al entusiasmo poético, y hay en ella excelentes composiciones.

Finalmente, la *cantata* es otro género de poesía tomado de los italianos. Está principalmente destinada al canto. Es una silva interrumpida por trozos de diferente metro, sirviendo aquella para el *recitado* y estos para las *arias y coros*.

CAPITULO III

Poesía pastoril o bucólica.—Egloga.—Idilio.

La vida del campo, las costumbres de los pastores, sus contiendas, sus amorosas inquietudes, sus inocentes placeres, la paz y seguridad de que disfrutan cuidando de sus ganados sin conocer la ambicion y los vicios de las ciudades, aquellas escenas encantadoras que por donde quiera ofrece la naturaleza en la soledad envidiable de los valles; todo esto fue siempre para la imaginacion de los poetas un objeto á la par delicioso é interesante; y de aquí nació la poesía pastoral, poesía tan grata al poeta como á los lectores. Tal vez esa vida inocente, esos placeres del campo son mas aparentes que verdaderos; pero si miente la imaginacion, transformando groseros pastores en cultos personajes, y ponderando las delicias de una sucia é incómoda cabaña, la ilusion no por esto deja de ser de las mas agradables, y es al propio tiempo natural, puesto que nada es tan bello en realidad como la naturaleza campestre, ó nada se presta tanto á la creacion de una belleza ideal y poética.

Mas por lo mismo que la imaginacion tiene tanta parte en este género de poesía, por lo mismo que nos tiene que presentar cuadros tan distantes de la realidad, la dificultad de la égloga es inmensa, y pocos son los que han sobresalido en ella. Teócrito entre los griegos, Virgilio entre los romanos, Garcilaso entre nosotros, son los modelos mas acabados, y aun no están exentos

de defectos. La mayor parte están muy distantes de ellos, si se exceptua Melendez en su égloga sobre la vida del campo; y aun se puede decir que todos estos autores no han hecho mas que imitarse ó copiarse unos á otros, pues á la verdad, este género es muy reducido, ofrece poca variedad, y está muy expuesto á caer en la monotonía.

Las reglas de la égloga se derivan de su objeto y de su propia naturaleza. Plan, pensamientos, locucion, estilo, versos, todo tiene que ser conforme al estado de inocencia y felicidad, en que se supone á los pastores. El lugar de la escena será por lo regular el campo pintado con verdaderos colores, y presentando un cuadro que pudieran trasladar al lienzo los pinceles del artista. En cuanto á los caracteres, como que los personajes son pastores, debe procurarse que haya naturalidad y sencillez, pero sin degenerar en grosería: el lenguaje conservará la misma índole, siendo ademas elegante sin afectacion: las pasiones han de ser moderadas sin furor ni delirio; las gracias sencillas, y los sentimientos tiernos y animados.

Poca es la distancia que hay entre la *Egloga* y el *Idilio*, y no están bien deslindados los límites que separan á estas dos clases de composicion. Antiguamente el idilio no se limitaba solo á la poesía bucólica, y admitia asuntos de distinta naturaleza, aunque siempre sencillos: hoy se ha contraido mas á las escenas campestres. Sin embargo, el idilio se diferencia algo de la égloga, en que en él habla el poeta y cuenta un hecho ó historia, mientras la égloga es mas dramática y aparecen mas los personajes hablando. Tambien el idilio admite sentimientos mas tiernos y delicados.

La poesía bucólica ha caido en la actualidad en gran descrédito. Parecen insípidas las escenas campestres á gentes acostumbradas á presenciar otras sangrientas y horribles. La poesía bucólica es la delicia de almas tranquilas y felices, no puede satisfacer á pechos agitados por las tormentas revolucionarias; mas de aquí no se sigue que deba despreciarse. Ciertos sabores agradables no son ingratos al hombre, sino cuando se halla en estado de enfermedad y dolencia.

CAPITULO IV.

Poesía didáctica

En las composiciones didácticas el poeta se propone instruir á los lectores; pero á diferencia de la prosa, esta instruccion debe estar siempre subordinada al entendimiento y placer que son de la esencia de la poesía.

Estos poemas deben tener, como todos, principio, medio y fin: es decir, que han de estar sujetos á un plan bien ordenado, de suerte que la idea del autor, despues de haberse desarrollado suficientemente, no deje nada que desear. El órden y el método dan claridad y aseguran la instruccion, y en ningun poema son tan necesarios como en el didáctico, aunque se permite al poeta ocultarlos, como de ello no resulte la menor confusion.

Debe el poeta hermosear su asunto con descripciones animadas, símiles oportunos, episodios interesantes y variados, y con todos los adornos de la poesía. Sin esto en nada se diferenciaria un poema didáctico de un tratado en prosa; pero importa sobre manera que el poeta enlace con delicado artificio sus episodios y digresiones con el asunto principal; que no se aparte de este, sin ocasion oportuna, y que vuelva á él por medio de alguna circuns-

tancia felizmente introducida. Debe por último evitar la aridez dogmática, empleando los menos términos técnicos que le sea posible, y procurando presentar con imágenes pintorescas hasta las ideas mas abstractas.

Modelo de este género de poesía son y serán siempre las *Geórgicas* de Virgilio.

Céspedes, entre nosotros, escribió un poema sobre la pintura; mas por desgracia solo quedan de él algunos trozos, que hacen lamentable la pérdida de los restantes. Hay además en castellano el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, el *Arte de la caza* de don Nicolás Moratin, el *Poema de la música* de Iriarte, y otros, la mayor parte de escaso mérito.

Estos poemas, que son verdaderos tratados en verso sobre objetos de ciencias ó artes, llevan el nombre especial de *didascálicos*. Existen además *discursos* y *epístolas sobre puntos de moral y de crítica* que son tambien poemas didácticos, los cuales no piden un plan tan metódico ni un órden tan riguroso como los anteriores. El poeta no se propone en ellos tratar de una ciencia en toda su extension, sino de algun punto determinado; ó hacer algunas observaciones sueltas. Tal es la *Epístola á los Pisones*, de Horacio.

Las epístolas morales y críticas no piden mucha elevacion; pero no por esto ha de ser el lenguaje prosáico; siempre se ha de ver que es un poeta el que escribe, y aunque de un modo templado, deben emplearse las imágenes y figuras. No conocemos en este género modelo mas acabado que la *Epístola moral á Fabio*, de Rioja.

Las *sátiras* pueden contarse tambien entre los poemas didásticos, puesto que se dirigen á censurar los vicios, debilidades y ridiculeces de los hombres, dando por este medio lecciones de moral, y hasta instrucciones en ciertas artes, cuando tienen por objeto criticar las obras del ingenio.

La censura puede hacerse en tono serio, en tono jocoso, y en tono medio que participe de entrambos. El primero conviene cuaddo se levanta la voz contra crímenes atroces, y se delatan

á la execracion pública grandes maldades, caracteres perversos, altos criminales: el segundo cuando no se quiere mas que ridiculizar los caprichos, los ligeros defectos, las debilidades y miserias á que todos estamos mas ó menos sujetos; el tercero cuando se censuran vicios, que, sin ser atroces, son sin embargo de alguna gravedad. El estilo requiere en la sátira la facilidad y franqueza de la conversacion, sobre todo en la jocosa; si fuese séria puede levantar el tono un poco mas, pero nunca hasta la altura de la oda.

El *Epígrama* es una especie de sátira muy corta, que encierra un pensamiento vivo y punzante.

Tambien ciertas *letrillas* son otros tantos poemitas satíricos, ó por mejor decir, una serie de epígramas que acaban todos con un mismo verso ó sentencia corta.

Hemos citado ya la hermosa epístola moral de Rioja. Los Argensolas, Melendez, Jovellanos, Cienfuegos, tienen excelentes epístolas; los mismos Argensolas, Quevedo, Jovellanos, Moratin y don José Hervás, conocido por Jorge Pitillas, han sobresalido en la sátira. Iglesias ha dejado los mejores epígramas y letrillas satíricas.

CAPITULO V.

Poesía descriptiva.

La poesía descriptiva que, en resúmen, no es mas que un ramo de la poesia didáctica, estuvo en grande auge durante el siglo pasado; pero ha caido tambien actualmente en descrédito. No se sufren fácilmente largos poemas con el objeto exclusivo de describir las escenas del campo y las bellezas de la naturaleza. Estas descripciones que tanto agradan, cuando son de dimensiones regulares y están colocadas oportunamente en otros poemas, cansan y empalagan si se prolongan demasiado. Por esta razon el que haga un poema descriptivo, debe cuidar muy particularmente de darle variedad, pasando á menudo de un objeto á otro, é intercalando con destreza interesantes episodios.

Acerca de las cualidades que debe tener una buena descripcion, puede aconsejarse que las circunstancias que se empleen para hacerlas, no sean vulgares y comunes, sino enteramente nuevas; particularizando y circunscribiendo el objeto, y que ademas, conserven el carácter propio de este objeto, explicándose con sencillez y concision; pero estas reglas no son exclusivas de esta clase de composicion, sino que se aplican tambien á cualquiera otra en que haya necesidad de hacer descripciones.

CAPITULO VI.

Elegia.

La elegía es un poemita consagrado á los movimientos tiernos y dulces del corazon. Es menos elevado que la oda, pero admite todos los tonos de la pasion, desde el mas sencillo y familiar, hasta llegar casi al mas arrebatado y sublime. Se acerca mucho á la *cancion,* y se diferencia de ella especialmente en que no se escribe en estancias, sino en tercetos, silva ó endecasílabos sueltos. A no ser por esta diferencia muchas de nuestras canciones no serian mas que unas verdaderas elegías. Las mejores elegías de la antigüedad son las de Propercio, Ovidio y Tibulo; y en castellano las de Herrera, Rioja, Francisco de la Torre y Melendez.

CAPITULO VII

Cuentos y fábulas.

Ya hemos manifestado en otra parte cuan propenso es el hombre á gustar de las ficciones ó cuentos que sirven para entretenerle con la relacion de aventuras extrañas y maravillosas. Si los cuentos en prosa tienen ya tal encanto, este aumentará extraordinariamente, cuando se hallen engalanados con todos los adornos de la poesía. La literatura de la edad media, particularmente la provenzal, está llena de estos cuentos, que por lo general tomaron un carácter harto licencioso. Este mismo carácter han conservado en Francia, donde son famosos los de Lafontaine. Entre nosotros se han multiplicado extraordinariamente bajo la forma popular de *romances*, en los que el pueblo celebra las hazañas de mil héroes verdaderos ó fingidos, hasta los patibularios; y en estos últimos tiempos se ha dado al cuento mas variedad y lozanía, empleando en él toda clase de metros, y convirtiéndole á veces en un pequeño poema. Pocas reglas se pueden dar acerca de esta clase de composiciones, donde campea á sus anchuras la imaginacion del poeta. Las aventuras no han de ser tan extraordinarias que degeneren en increibles, á no ser que

estén fundadas en leyendas religiosas: es preciso variarlas para que no canse su monotonía. Las descripciones han de ser exactas y concisas, huyendo de entrar en pormenores enfadosos: los personajes se han de pintar con pocos, pero enérgicos rasgos, dándolos á conocer mas por lo que hacen que por lo que se dice de ellos: los diálogos que se ingieran deben ser rápidos, cortos y vivos: el estilo necesita pasar, por medio de oportunas transiciones, de lo grave á lo festivo, de lo enérgico á lo tierno; por fin, la composicion total debe tener un plan bien arreglado, complicándose sin embrollo, y desenlazándose naturalmente. A veces permite el cuento elevarse á toda la altura de la epopeya; á veces tambien entrar en digresiones filosóficas; pero esto ha de ser como de paso, pues el tono que generalmente le conviene es mas humilde y sencillo.

Entre los cuentos ó ficciones han merecido siempre singular aprecio en todas las naciones, unas composiciones cortas, á las que se ha dado el nombre de *fábulas*, sin embargo de que este título conviene á toda historia fingida. Desde muy antiguo se observó que ciertos preceptos de moral se grababan mejor en el corazon de los hombres y adquirian mas autores, si en vez de presentarlos secamente se les daba una forma alegórica, haciéndolos adivinar al través de una ficcion agradable, de suerte que por via de entretenimiento, y casi sin advertirlo, se recibiese la enseñanza que se queria dar: á este efecto se inventaron cuentecitos cortos, sencillos, en los cuales eran actores indistintamente hombres, animales y aun seres inanimados. Bidpay en la India, Esopo en Grecia, se hicieron célebres por esta especie de fábulas ó consejas, y luego los imitaron Fedro en Roma, y Lafontaine en Francia. Entre nosotros han sobresalido en este género Samaniego é Iriarte, cuyas fábulas corren en manos de todos.

No es la fábula una composicion fácil de hacer, como á primera vista parece, es al contrario un género sumamente árduo y en el cual pocos salen lucidos. Su misma sencillez es su principal escollo. La accion que exige la mas rigurosa unidad, debe ser ademas entretenida, interesante y bien imaginada, á los actores que en ella intervengan, sean hombres ó animales, se

les ha de dar un carácter que los distinga entre sí, y que convenga con la idea que de ellos se tiene formada de antemano: asi el lobo ha de ser ladron, el leon valiente, la zorra astuta, etc. La moralidad ha de resaltar de la accion misma, y no debe deducirse con violencia, siendo ademas pura; el estilo debe ser la naturalidad misma sin el menor resabio de afectacion, ni agudezas epigramáticas; y al propio tiempo no ha de tener nada de bajo ó chavacano: la versificacion, por consiguiente, tiene que mostrarse fácil y fluida, y con aquel grado de armonía que corresponde al asunto y pidan los objetos mismos: finalmente, la narracion necesita ser breve, y por esta razon, mas que en cualquier otro género, se ha de omitir toda circunstancia inútil.

La palabra *fábula* tiene en poesía una acepcion mas lata, llamándose asi el argumento y disposicion de toda ficcion poética; y por esta razon se da tambien el nombre de *apólogo* á la especie de fábula de que aquí tratamos, á fin de distinguirla de las demás.

CAPITULO VIII.

De otras composiciones poéticas.

Son innumerables las composiciones poéticas que se conocen con diferentes nombres, muchas estrambóticas; pero la mayor parte no se diferencian entre si mas que en el objeto de que tratan, y no merecen que se hable de ellas separadamente; asi un canto cualquiera dedicado á celebrar una boda, se llama *epitalamio*, si se dirige á dar gracias por un beneficio recibido, se llamará *eucarístico*; si se celebra una victoria, *epinicio*, etc.

Solo haremos especial mencion del *madrigal*, muy en uso antiguamente, y que ahora lo tiene poco. Es una composicion sumamente corta parecida al epígrama; pero que en vez de ser satírico, contiene un pensamiento delicado y sencillo, aunque ingenioso y breve. Como tendremos en adelante poca ocasion de citar composiciones de esta clase, pondremos aquí el siguiente de Gutierre de Cetina, uno de los mas bellos que hay en castellano.

Ojos claros, serenos,
Si de dulce mirar sois alabados,
Por qué si me mirais, mirais airados?

Si cuanto mas piadosos
Mas bellos pareceis á quien os mira,
¿Por qué á mí solo me mirais con ira?
Ojos claros, serenos,
Ya que asi me mirais; miradme al menos.

Ya hemos hablado de la *letrilla satírica*: tambien hay letrillas sobre otros muchos asuntos, principalmente amorosos. Se hacen siempre en versos cortos, dividiéndolos en estrofas que conluyen todas con un mismo verso. Los pensamientos de las letrillas deben ser delicados, sencillos: las expresiones fáciles, y la versificacion fluida, ligera y propia para el canto.

Juan del Encina, Mendoza, Góngora, Cadalso, Iglesias y Melendez ofrecen muchas bellísimas letrillas.

No hablamos aquí especialmente del *romance*, porque no es ya mas que un género de versificacion, que lejos de limitarse á una clase de asuntos, se aplica á casi todos desde el mas ligero hasta el mas elevado, con admirable flexibilidad. Es el género de poesía mas nacional; y de él trataremos especialmente en la segunda parte.

Si cuando nos juntamos
Mas tarde pensaste y quiso su suerte,
Y que que á mi lado no mirase con gran
Que cuerpo, se vieses,
Y que tal no nuevo; miraste el mensaje.

Ya hemos hablado de la lírica sevillana: tambien hay letrillas sobre mas tracas sencillas, principalmente amorosas. Si hacen alguno en versos cortos, sin olvidarse en ellos de que contienen todos con un cuerpo serio. Los pensamientos de las letrillas deben ser delicados, sencillos: las expresiones bellas, y lo versificacion suaves y propias y el resto.

Tiene sus leyes, Sinodos, Congresos, Cabildos, Iglesias y Sacerdotes ofrece nuestra la Iglesia sevillana.

Su Sabiduría que es verdaderamente del mundo, Dentro no es ya mas que un gran de verdad, que es el Dios de Dios, y nos clase de nuestro se cabeza y en la Iglesia una fiesta Dios el mas, en con alumbrado, Sacramental. Es el gozo de que sin mas nuestro y de el Sacramento especialmente en la semana santa.

SECCION SESTA.

COMPOSICIONES DRAMATICAS.

Si el poema épico es la mas grande y sublime de todas las composiciones poéticas, el dramático es la más interesante, la que produce más profundas impresiones. La epopeya admira, eleva: pero el drama se apodera fuertemente del corazon, y con magia encantadora, arranca lágrimas á nuestros ojos, ó bien nos mueve á la risa, haciéndonos pasar alternativamente de la alegría á la tristeza, del odio al amor, y de los afectos mas terribles á los más suaves sentimientos.

Y no puede menos de ser asi, pues que la epopeya no hace mas que referir las hazañas de los héroes, y el drama nos presenta a estos mismos héroes obrando y hablando, cual si realmente existieran: nos creemos trasladados á su época; los vemos con sus propios trages, su misma fisonomía: asistimos á sus empresas, siguiéndolas hasta en los mas pequeños pormenores; penetramos en sus mas ocultos pensamientos; toda su alma se revela á nuestra vista; y la ilusion es tal, que por un momento olvidamos que existimos para identificarnos con los personajes que estamos contemplando.

Cuanta diferencia existe entre el mero relato de un suceso y la realizacion de este mismo suceso, otra tanta hay entre el drama

y los demás géneros de poesia; aquel tiene mas movimiento, mas vida, mas verdad que ninguno: es el suceso mismo, embellecido con nuevas y brillantes galas. Fuera de esto, los demás géneros estan casi todos destinados á los placeres templados de la soledad, ó de un estrecho circulo de oyentes; el dramático brilla ante un numeroso concurso, y las sensaciones parecen redoblar de intensidad, cuando son muchos los que sienten á la vez, como si por medio de las manifestaciones de placer ó de disgusto se comunicasen de unos á otros para multiplicarse. Por esta razon ningunos laureles son mas preciosos que los que adquiere el poeta cómico; pero tampoco ningunos son mas difíciles de arrancar, ni se pueden trocar con mas presteza en amargos desengaños.

Este sumo interés que acompaña á las producciones dramáticas, este carácter público, popular, que las distingue, ha dado á este género de poesía la mayor importancia, llegando á ser el verdadero campo de batalla en que han pugnado las diferentes doctrinas literarias, y donde han mostrado mayor encarnizamiento clásicos y románticos. Ningun otro género es con efecto, tan susceptible como este de las modificaciones que la diferente civilizacion puede comunicar á las obras literarias: verdadero trasunto de la sociedad, tiene que caminar á par de ella, que recibir todas sus impresiones, y ostentar por donde quiera el espíritu del siglo. De otra suerte no seria entendido de los espectadores. Los demás géneros pueden sin tanto inconveniente ceder algo á las exigencias eruditas, confiar mas en el saber de los lectores, pedir galas á literaturas exóticas: el poema dramático vive de actualidad, necesita el favor popular, tiene que acomodarse á la inteligencia, al modo de sentir del gran número de personas de todas clases, sexos y edades que asisten á las representaciones, y que exigen todas placeres proporcionados á su gusto, sin que puedan tener hecho el paladar á los gustos de otros tiempos y de otros paises. Por este motivo raro es el sistema dramático de una nacion que ha podido ser en su integridad trasladado á otra, y los gustos en esta parte son tan varios como los pueblos.

Por lo dicho, se vendrá en conocimiento de que, al establecer las reglas de la poesía dramática, no pretendemos ser tan exclusivos como lo han sido hasta aquí los retóricos, ni sujetarnos enteramente á sus preceptos. Deducidos estos de la literatura griega, no son del todo aplicables á los tiempos actuales; y aunque no es un tratado como este donde se puede entrar en largas discusiones acerca de este punto, para fijar definitivamente la cuestion, adoptaremos de las poéticas anteriores lo que creamos conveniente, y haremos las variaciones que nos parezcan oportunas. A este efecto, tomaremos en primer lugar la cuestion en abstracto, hablaremos del drama en general, y luego pasaremos a sus diferentes géneros.

CAPITULO PRIMERO.

Del drama en general y de la accion dramática.

Drama es la representacion poética de una accion humana: representacion que tiene por objeto interesar y complacer á los espectadores, produciendo en ellos una ilusion tal, que parezca que están realmente presenciando la accion que se finge á su vista.

Por representacion se entiende que solo han de aparecer los personajes que componen la accion, pero jamás el poeta; si este se deja ver, ora dirigiéndose al público por medio de los actores, ora poniendo en boca de los personajes un lenguaje que solo á él le conviene, el drama deja de ser una verdadera representacion, y la ilusion desaparece.

La accion que se representa ha de ser humana, mas no por eso quedan excluidos del teatro dioses y seres sobrenaturales, pues el espectador lo admite todo con tal que se le divierta; tanto mas, cuanto que semejantes seres, tomando el cuerpo y carácter que conviene al poeta, se parecen en sus acciones á los hombres. Sin embaago, debe haber en esto su medida, y se necesita proceder con esmerado arte, pues nada hay tan expuesto

á caer en ridículo, como el sacar á escena diablos, brujas y sombras. Regularmente solo se sufren estas licencias en comedias de magia ó dramas alegóricos; y aunque algunos autores célebres han usado con buen éxito de semejantes medios, solo su talento y el efecto extraordinario y sublime que producen, los disculpa.

Hemos dicho que la representacion dramática debe ser poética. Esto quiere decir, que es lícito al poeta fingir sucesos que nunca han existido, y quitar ó añadir á los hechos históricos lo que le haga al caso; mas con todo, es preciso no falsear de tal modo la historia, que se alteren los hechos generalmente admitidos. Hoy particularmente, el auditorio se compone en gran parte de personas instruidas; y la conciencia de esta clase distinguida de espectadores se revela contra la osadía del poeta, cuando se atreve á faltar de todo punto y descaradamente á la verdad histórica. En otro tiempo pudieron impunemente nuestros autores dramáticos olvidar esta regla, porque se las habian con un público menos ilustrado ó exigente; ahora no seria tolerable semejante falta, que en gran parte es la causa de que muchas comedias hayan desaparecido de la escena.

Nuestra definicion añade, que la accion del drama ha de interesar y complacer al espectador. Esto nos conduce á hablar de lo que se entiende por placer dramático. Este placer no es sensual. Enhorabuena que las decoraciones sean magníficas, que se apele à toda la pompa del espectáculo; pero un drama, cuyo único objeto fuera halagar la vista con variadas y hermosas transformaciones, como sucede en una comedia de magia, falsearia del todo su verdadero objeto, que consiste, no en deleitar la vista, sino el entendimiento, la fantasía y el corazon. El placer que el drama comunica al entendimiento, no es el mismo que resulta del estudio y conocimiento de las verdades científicas: al teatro no se va á trabajar, sino á gozar; pero este placer es aquel de que ya hemos hablado al explicar la teoría de la belleza, placer que acompaña á todas las obras literarias y artísticas, y que resulta de ser la belleza en ellas una concepcion racional que sugiere á la mente la idea de una forma mas cercana á la perfeccion que

la que perciben los sentidos. Cuando asistimos á la representacion de un drama, presenciamos una accion que, aunque natural y verosímil, ofrece una forma mas perfecta que la que tendria en la realidad: nos complacemos con los esfuerzos del poeta para darle esa perfeccion, vemos en ella la creacion del entendimiento, el poder de la inteligencia, y esta consideracion eleva nuestro ánimo, nos ennoblece á nuestros propios ojos, y nos hace ver con agrado cosas que, si fuesen reales, nos causarian horror ó disgusto. Y esto es tan cierto, que si advertimos el poco ingenio del poeta, si este no ha sabido dar la debida perfeccion al hecho que intenta reproducir, en una palabra si no acierta á satisfacer nuestro entendimiento, al punto cesa el placer y reprobamos su obra.

El poema dramático debe ademas procurar goces á la fantasía y al corazon. Es preciso que en el teatro se nos haga sentir, que nuestra alma se interese y conmueva, que la imaginacion se exalte con lo que está presenciando, que el oido quede halagado con los encantos de la versificacion y de la armonía. Sin todos estos requisitos, las representaciones teatrales podrán ser unos espectáculos vistosos y entretenidos, pero no el recreo de hombres entendidos y sensibles.

El interés teatral es de dos maneras: ó relativo á la accion; ó á los personajes. La accion nos interesa como una novela bien escrita, cuyo desenlace deseamos conocer: los personajes como hombres partícipes de nuestros afectos, vicios y virtudes. El primer interés nace de la novedad de la accion, verosimilitud de los incidentes, y recta conduccion de ella hasta la catástrofe: el segundo de la naturaleza misma del hombre, para el cual nada de lo que pertenece á otro hombre, verdadero ó representado, puede ser indiferente. De aquí es, que el principal interés dramático, fuente de los mas grandes placeres que proporcionan la representacion, es el *personal*; es decir, el que se toma por la persona ó personas, á cuyo favor ha adquirido el poeta excitar nuestras simpatías. Este interés es la primera de todas las reglas dramáticas; á ella están subordinadas todas las demás. El poeta que sepa observarla, está seguro de la inmortalidad, á pesar de los defectos en que por otra parte incurra.

Sin embargo, hay un defecto que jamás se le perdona, y es el quebrantar los preceptos de la sana moral. No diremos, como muchos, que el teatro sea la escuela de las costumbres: es solo un recreo, una diversion; pero es preciso que esta diversion no se convierta en escuela del vicio. Las verdades morales son de un órden muy superior á los placeres de cualquier género que sean; y si del que recibimos en la representacion dramática ha de resultar el desconocimiento, la infraccion, ó la sola atenuacion de un principio moral, aquel placer es pernicioso, y debe proscribirse. La representacion de cualquier accion humana ha de tener forzosamente un efecto moral, aunque el poeta no lo solicite; y si el efecto no es bueno, si no contribuye á afianzar en el espectador los sentimientos de rectitud innatos en todos los hombres, ha de ser forzosamente malo, y todo el genio poético del autor no salvará su obra de la proscripcion de los hombres de bien. Ademas, aun hablando literiamente, no puede ser bello lo que no es moral. La virtud y la belleza tienen entre sí una union íntima; y este sentimiento es tan natural en el hombre, que siempre se inclina á dar formas monstruosas y desagradables á cuantos seres tienen en su concepto la fama de perversos.

Si la accion dramática ha de interesarnos y complacernos, es forzoso que sea verosímil; es decir, que esté dispuesta de tal modo, que nos cause completa ilusion, y la creamos verdadera. En la poesía dramática hay que distinguir dos clases de verosimilitudes: la una *material* y la otra *moral*. La verosimilitud material es la que resulta de hacer la representacion teatral lo mas parecida que sea posible á la verificacion natural del suceso; y verosimilitud moral es la que resulta de estar unos incidentes sostenidos y enlazados con los otros hasta la catástrofe, y deducidos de los caracteres de los personajes. Esta es la verosimilitud principal del drama, porque de ella depende el interés que hemos llamado *personal* de la representacion. La primera es muy subordinada. Esto exige alguna explicacion.

El drama, hemos dicho, es la representacion de una accion humana; pero representacion poética. Esto quiere decir, que en el teatro lo que se hace es imitar aquella accion; pero imitarla,

no como ha pasado realmente, sino embellecida, de suerte que sin dejar de parecernos cierta, esté despojada de cuanto pudiera disgustarnos, ó aumentada con todo aquello que sea capaz de inspirarnos mas placeres. Pero toda accion ú objeto real y efectivo produce en nosotros cierto número de sensaciones que le son peculiares; y por consiguiente, toda imitacion de semejante objeto, no consiste en otra cosa mas que en reproducir respecto de nosotros, por los medios que le son propios, las mismas sensaciones. Cuanto mas se aproxime el número de estas sensaciones reproducidas á las que excita el original, cuanta mas analogia y semejanza tengan con ellas, tanto mas perfecta y acabada será la imitacion.

Pero los medios de imitacion que poseemos no alcanzan todos á la reproduccion completa del objeto imitado; y esta reproduccion es imposible en casi todas las artes. La pintura no puede imitar los sonidos; la música no alcanza á representar las formas; la misma poesía tiene medios limitados. Pero si la imitacion no es directa, puede ser indirecta; es decir, excitar en nosotros tales sensaciones, que estas despierten otras análogas al objeto indicado, y formen juntas tal número que igualen casi á las que tendriamos con la presencia real del mismo objeto, de suerte que nuestra imaginacion nos los llegue á representar clara y distintamente. Asi la narracion de un suceso puede ser tal, que creamos oir hasta los gritos de los que en él tienen parte, y presenciar sus acciones todas; y la ilusion será entonces grande, porque las sensaciones que experimentemos serán casi las mismas que produciria el suceso real: esta ilusion se aumentará, si en vez de leer la narracion, es otro el que la refiere con voz sonora, acento apasionado y gestos expresivos; pero la ilusion llegará al último grado, si, como sucede en el teatro, creemos ver el lugar de la escena, y obrar á los personajes mismos, escuchando en ellos el lenguaje propio de sus afectos é intereses. El drama, como imitacion, excede á las creaciones de las demás artes, casi tanto como la naturaleza al mismo drama.

Pero aunque la imitacion dramática se aproxima mas que otra alguna á la verdad, no se confunde con ella, porque nunca po-

drá el artista producir en nosotros sensaciones iguales en número y viveza á las del original; y sin embargo, en esta diferencia entre la verdad y la imitacion, entre la escena natural y la escena artística, está gran parte del placer que en nosotros producen las artes. El artista aleja de nosotros las sensaciones que en la realidad nos desagradarian, excita al propio tiempo otras que tal vez no tendriamos con la presencia del original, y encamina nuestra imaginacion hácia la contemplacion de aquella belleza ideal, que como hemos dicho ya, debe ser el blanco de todas las producciones artísticas y literarias.

Por lo tanto, aunque el poeta dramático tiene en sus manos mas medios que otro alguno de causar una completa ilusion, ni estos medios son del todo perfectos, ni aunque lo fueran, deberia aspirar á conseguirlo. Sin embargo, ha de tener presente, que no se le disimula esto, sino en gracia de los mayores placeres que proporciona, los cuales compensan el disgusto que siempre causa la impropiedad de una mala imitacion. Asi, impropio es el que los personajes de un drama hablen en verso: pero el encanto de la armonía poética nos lo hace ver sin disgusto.

Llegamos, pues, á una regla esencialísima de la poesía dramática. Toda impropiedad que se pueda cubrir con una belleza, con un placer verdadero, será tolerada, permitida: toda aquella que no se llegue á paliar de este modo, merece reprobacion, y desfigura la obra. En esto estriba la diferencia que hemos establecido antes entre la verosimilitud material y la verosimilitud moral: la primera es susceptible de estos paliativos, de estas concesiones respecto del auditorio; la segunda no lo es, al menos en presencia de un auditorio ilustrado.

Con efecto, el espectador va siempre al teatro dispuesto á hacer ciertas concesiones que son para él como los supuestos de la verosimilitud material. Concede sin repugnancia y sin disgusto que griegos y romanos hablen en verso y en verso español; que bastidores de lienzo representen edificios y árboles; que las heridas y muertes que presencia sean conocidamente fingidas: todo esto lo concede y tolera, porque sin ello no habria teatro, no habria imitacion. Pero de que tolere estas impropiedades *necesarias*, no

se debe inferir que tolere las que no lo sean. El espectador, hechas ya una vez las concesiones indispensables, y conocidos los medios de imitacion que tiene el artista, exige, y exige con justicia, que no se abuse innecesariamente de su condescendencia; que se haga un uso prudente y adecuado de semejantes medios. Tolera, por ejemplo que, los actores hablen en verso; pero exige que esto sea natural y propio de la situacion del personaje: en una palabra, tolera la inverosimilitud material de las formas del lenguaje; pero no sufre la moral, que resulta de las ideas, acciones y sentimientos.

Mas adelante aplicaremos esta teoría á las unidades dramáticas, grande asunto de discusion y controversia.

CAPITULO II.

De la eleccion del argumento.

Lo primero que tiene que hacer un poeta dramático, es elegir el argumento que ha de servir de base á su obra: asunto de no poca importancia, pues que de él depende acaso el éxito del drama. Verdad es que un gran poeta encuentra en su imaginacion recursos con que sacar partido del asunto mas escabroso; pero con todo, argumentos hay tan desnudos de interés, tan viciosos en su fondo, que tienen que estrellarse en ellos hasta los mas felices ingenios. Acerca de esto, la única regla que puede darse, es que el argumento que se elija sea rico en contrastes de afectos, y ofrezca vasto campo á la lucha de las pasiones. El interés teatral se sostiene principalmente con sensaciones, y estas no existen sino cuando los afectos mas íntimos del corazon se exaltan y combaten entre sí. Hechos hay que deslumbran á primera vista por su heroicidad; otros, que parecen trágicos por lo atroces, y sin embargo, ni aquellos ni estos son propios para el teatro. Vencer a un enemigo poderoso, aunque accion heróica, no será dramática, cuando la victoria se reduzca al triunfo de las armas; pero si este triunfo ha costado el sacrificio de intereses grandes y pre-

ciosos, si ha sido preciso vencer al propio tiempo afectos tiernos ó agradables, entonces adquiere ya la accion el carácter que necesita para ser presentada con buen éxito en la escena. Matar á un hijo es hecho abominable, que solo causa horror; pero si la patria ó el honor lo han exigido, hay ya materia para una obra eminentemente dramática. Los asuntos nacionales llevan siempre gran ventaja: mas no por eso se han de desterrar los extranjeros, y en todo se debe dirigir el poeta á aquellos afectos, de que son sus espectadores mas susceptibles, presentando acciones que estén en armonía con sus ideas, sus gustos y creencias

CAPITULO III

Del plan del drama.

Elegido el argumento del drama, es preciso disponer todas sus partes de suerte que la accion marche del modo mas natural, verosímil é interesante, empezando oportunamente, desenvolviéndose con arte, y concluyendo á satisfaccion del auditorio. Esto, se llama *plan* ó disposicion de la *fábula*, y debe ser objeto de las mas profundas meditaciones del poeta, porque del plan nacen luego la mayor parte de las bellezas ó defectos que hermosean ó deslucen su obra. Para esto no existen reglas, pues todo depende de la imaginacion y del buen juicio del escritor.

Forma parte del plan el dividir la accion en *actos*, y estos en *escenas*. Actos son las partes del drama en que todos los actores salen de la escena ó cae el telon, y la accion se suspende: por escenas se entienden las partes de un acto, señaladas por la salida de uno ó mas personajes de los que estaban en el teatro, ó la entrada de otros nuevos. Ninguna regla fundada en razon existe para que los actos de un drama se limiten á cierto número, debiéndose considerar como absolutamente arbitraria la que exigia que fuesen tres ó cinco. El poeta no debe nunca empeñarse

en dar á su composicion un número fijo de actos; estos han de ser los que naturalmente suministre la accion, sin alargarla ni acortarla mas de lo justo, y que ademas la dividan sin esfuerzo; no existiendo tampoco inconveniente en que sean los unos mas largos que los otros. Tiempo hubo en que se miraba con prevencion la division en cuatro actos; y sin embargo en ellos se han hecho despues excelentes dramas, pudiéndose hasta probar que es una division que tiene grandes ventajas. Hacer mas de cinco, es expuesto por lo que se alarga la obra.

La division en actos es necesaria para procurar algun descanso, no solo á los actores, sino tambien á los espectadores, á quienes llegaria á fatigar la sucesion no interrumpida de sensaciones fuertes durante el curso de una accion larga. De esta interrupcion se aprovechan ademas los poetas para diferentes objetos, principalmente para alejar de la escena la parte de la accion que no creen conveniente presentar á los ojos de los espectadores, dando solo despues noticia de ella, si necesario fuese, por medio de relaciones. Esto, sin embargo, no deja de ofrecer sus dificultades, porque el drama es por su propia índole activo, y causa mas impresion en el ánimo de los espectadores lo que ven, que lo que oyen. Es por consiguiente necesario que haya causas poderosas para no representar los hechos. Una de estas causas es, que lo limitado del tiempo no permita trasladarlos todos al teatro: hay por lo tanto que dividirlos en hechos interesantes y en hechos que no lo son ó lo son menos, y eligiendo los primeros para ofrecerlos únicamente al espectador, los demás se omiten ó se refieren. Otra causa es lo horrible del hecho, el cual tal puede ser que su viva representacion no se sufra, como seria el ver á Medea destrozando á sus hijos.

La accion de todo drama se divide siempre en três partes principales: la *exposicion*, el *nudo ó trama*, y el *desenlace*.

La *exposicion*, que ha de ser el principio del drama, está destinada á indicar á los espectadores cual es el argumento. Debe hacerse cuanto antes, porque estos están impacientes por enterarse de todas las circunstancias necesarias para tomar interés en la accion. Ha de ser ademas *clara*, pues tiene por objeto facili-

tar la inteligencia del drama: *breve*, para que lleguen pronto los acontecimientos principales: *ingeniosa*, porque la ilusion teatral exige que el poeta no parezca siquiera acordarse del auditorio. Las buenas exposiciones son tan difíciles, que pocos autores han dejado de pecar en esta parte. Los griegos y romanos solian hacer aparecer nada menos que un dios para enterar al espectador del asunto, ó bien salia un personaje á referir su historia. Otras veces se valian de *prólogos* separados del drama; y aun presentaron, como mejora notable, el introducir una especie de personajes llamados *proláticos*, porque solo servian para este objeto, no volviendo despues á presentarse en la escena. Nuestros dramáticos antiguos acostumbraban poner en boca de los galanes, largas y pomposas relaciones que recitaban á sus criados ó amigos. Los franceses han introducido los *confidentes*, á los cuales un actor principal refiere los sucesos que necesita saber el espectador. Alfieri, en fin, se ha servido con frecuencia de monólogos, impropios siempre al principio de una accion, en que el personaje no está todavía bastante apasionado para hablar á solas y á gritos. Todos estos diferentes medios de exposicion son defectuosos; y la mejor será aquella que esté tan naturalmente entretejida con la accion misma, que al paso que se vaya esta desenvolviendo, suministre sucesivamente las noticias que exige la inteligencia del argumento: entonces el espectador se instruye insensiblemente sin notar el designio del poeta; y ocultando este el arte, logra su mayor triunfo.

Despues de la exposicion sigue el nudo del drama; y aquí es donde principalmente debe ostentar el poeta, su inventiva. Su arte consiste en avivar el interés de la accion, por medio de incidentes que la compliquen y oculten el resultado á los ojos de los espectadores. Nada disgusta tanto como prever desde luego lo que va á suceder: divisándose el término, se anhela llegar a él, y todo cuanto retarda este momento, impacienta. Agrégase á esto, que es entonces imposible que sienta el ánimo fuertes conmociones: estas nacen de la incertidumbre, de la alternativa de temor y esperanza, del flujo y reflujo de sentimientos encontrados, nacidos de situaciones opuestas, y que sacudiendo récia-

mente el alma, producen el placer propio de las composiciones dramáticas. Por esta razon se prefieren las fábulas *compuestas*, es decir, los dramas en que los personajes que nos interesan *mudan de estado*; pasando, por ejemplo, de la felicidad al infortunio, que es lo que se llama *peripecia*, ó en que se aviva el interés y se despiertan los afectos por medio de *reconocimientos* inesperados, ó *anagnórisis*, que varian la situacion respectiva de los personajes.

El mayor mérito de un poeta dramático, consiste en procurar por estos ú otros medios semejantes, que nunca esté tranquilo el ánimo de los espectadores, sino siempre incierto y turbado: siendo esto tan exacto, que aun cuando se elija una situacion bella é interesante, si permanece igual por largo tiempo, y no presenta esos vaivenes continuos que tanto agradan, corre gran riesgo de ver menguar su efecto.

Tambien es necesario que el interés vaya aumentando sensiblemente, y que al paso que en cada escena se estrecha mas el nudo dramático, crezca el contraste y la lucha de pasiones; la impresion mas fuerte se disminuye si es duradera; tal es el corazon humano; y es una de las mayores dificultades el disponer de tal suerte la accion dramática, que vaya subiendo como por una especie de escala, sin descender nunca y sin descansar siquiera en el mismo punto.

Debemos sin embargo, prevenir aquí un error en que suelen incurrir muchos poetas dramáticos. Esta complicacion que se exige en la disposicion del drama, no ha de llegar á tal punto que se amontonen los incidentes, y se entorpezca la accion con episodios inconexos ó extraños. A este efecto recordaremos la distincion hecha en el artículo anterior entre el interés de la accion y el que resulta de los personajes, y la preferencia que dimos á este sobre el primero. Aun suponiendo que el plan no peque por embrollado y poco inteligible, dando de barato que el enredo sea ingenioso y divertido, el interés que resulte será pasajero, interés de curiosidad, que desaparece luego que esa curiosidad, se encuentra satisfecha. El interés que se adhiere á los personajes, es mucho mas duradero, porque nace de sentimientos profunda-

mente arraigados en el corazon, y que responden siempre que se toca su cuerda; pues la ternura, la compasion, excitadas por medio de situaciones patéticas, de pensamientos propios de un lenguaje natural, no se embotan fácilmente, y el espectador que ha derramado lágrimas en una escena, volverá á llorar siempre que la vea repetida.

Esta en verdad, es la parte mas difícil del arte dramático. Un ingenio mediano puede llegar á complicar, en fuerza de muchas vigilias, un argumento con multitud de lances que tengan suspenso al espectador hasta el fin del drama: pero no alcanzará, por mas que se esfuerce, ese interés personal que prescindiendo de la vasta instruccion, exige en el poeta suma sensibilidad, alma ardiente, profundo conocimiento del corazon humano é inmenso caudal de poesía. Asi, pues, aunque recomendamos que se complique la trama, se necesita en esto cierta medida, á fin de no amontonar tanto los incidentes, que no quede trecho para desenvolver debidamente los caracteres y poner en juego las diferentes pasiones que han de agitar á los personajes. El aglomeramiento de lances no da mas movimiento á la accion: este movimiento consiste en pocas, pero bien elegidas situaciones, graduadas convenientemente, desempeñadas con maestría, en las cuales haya pasion, poesía, y que apoderándose del corazon de los espectadores, le tenga embargado, suspenso, sin dejarle pensar en otra cosa, ni contar los instantes que corren. En fin, el puro interés de accion es el patrimonio de esas obras que nacen y mueren todos los dias con cansada profusion: el interés personal es exclusivo de aquellas pocas que logran pasar á la posteridad.

La cuestion que encierra todo drama y que parece incierta durante su curso, queda al final resuelta; y esta *solucion*, *desenlace* ó *catástrofe*, exige aun mas arte en el poeta que la formacion del nudo mismo. Este nudo no ha de verse cortado por una causa sobrenatural ó por medio de la máquina, ni por incidentes extraños al argumento: semejante conclusion argüiria poco ingenio en el poeta. El buen desenlace ha de venir ya insensiblemente preparado de antemano, y debe verificarse por

medios probables y naturales: ha de ser ademas sencillo, pendiente de pocos sucesos, y tal que entren en él muy pocos personajes; por último, en él se deben excitar al mas alto punto las pasiones, ó reunir el mayor interés de toda la pieza. Por consiguiente, en el desenlace es donde la accion debe caminar lo mas rápidamente posible; los largos razonamientos, permitidos en otros lugares del drama, están aquí enteramente fuera de su lugar, y mas aun las frases estudiadas, las vanas sutilezas; todo ha de ser sencillo, natural y apasionado.

Se ha disputado mucho sobre si la catástrofe ha de ser feliz ó desdichada. Esto depende de la naturaleza del asunto; en los cómicos, la catástrofe desdichada no parece nunca bien, porque el ánimo no está suficientemente preparado para recibir impresiones tristes; pero en los asuntos sérios y trágicos suelen ser de muy buen efecto. Sin embargo, aun en estos, aconsejaremos que, entre nosotros, siempre que se pueda, el desenlace sea feliz: el espectador, despues de haber sido conmovido fuertemente, anhela descansar, y su corazon se ensancha, cuando la virtud triunfa, ó salen victoriosos los personajes por quienes se ha interesado.

Hemos dicho que el autor supone siempre como pasados en los entreactos, ó fuera de la escena, los sucesos que no cree oportuno presentar á los ojos del espectador, exponiéndolos luego por medio de relaciones. A este cuidado debe añadir el que las escenas de cada acto esten bien enlazadas unas con otras para lo cual procurará: 1.° que no quede nunca vacío el teatro, durante dicho acto; es decir, que no se marchen juntas todas las personas que están en la escena, para entrar en seguida otras diferentes: 2.° que no salga al teatro ni se ausente personaje alguno sin que veamos la razon que hay para lo uno y para lo otro. Todas estas precauciones se tienen que observar para la verosimilitud de la accion, porque si ignoramos los sucesos que no hemos visto, dejaremos de entender el argumento; si el teatro queda vacío y se interrumpe la accion sin causa, el espectador se distrae deja de interesarse; si los personajes entran y salen sin motivo alguno y sin mas voluntad que la del poeta, advertimos el

apuro de este y nos disgusta su poco ingenio. Sin embargo, la observacion de estas reglas llevada hasta una escrupulosa nimiedad, seria tambien reprensible. Al espectador le basta saber lo que necesita para la inteligencia de la accion, y no se cuida de pormenores poco interesantes. Si se le quiere dar la razon de todo, se cansa y fastidia, hallándose por el contrario dispuesto á perdonar leves omisiones con tal de que se le interese sin inquirir la causa de las sensaciones que experimenta, siempre que sean agradables. Si los sucesos son extraños, si la presentacion de un personaje puede parecer improbable, es entonces preciso entrar en breves explicaciones; mas fuera de estos casos, como al mismo espectador le pueden ocurrir desde luego mil razones para ello, encuentra hasta molesto que se presuma tan poco de su inteligencia que hayan de explicárselo todo.

No dejaremos esta materia sin recomendar la economía en los monólogos: deben estos evitarse en lo posible, porque no es natural que una persona hable á solas y á voces siendo sobre todo un grandísimo defecto, cuando su objeto es solo enterar á los espectadores de alguna circunstancia que ignoran. Se necesita para justificar los monólogos que el personaje se halle agitado por una gran pasion y como fuera de sí; entonces, ademas de naturales, son de muy buen efecto: en todos los demás casos, si el poeta no puede prescindir de ellos, debe hacerlos muy breves; pero cuidando siempre evitar el desmañado abuso en que se ha caido en nuestros dias haciendo que los mismos actores, oigan los monólogos, como si fuera posible oir lo que otro piensa. Este defecto prueba poco ingenio é ignorancia del arte.

CAPITULO IV.

Unidades dramáticas.

La perfeccion del plan de un drama exige la observancia de otras reglas, que contribuyen en gran manera á la verosimilitud; reglas, sin embargo, que han sido el principal objeto de las controversias entre clásicos y románticos. Por esta razon nos vemos precisados á entrar en algunos pormenores acerca de este punto.

Son estas reglas relativas á las tres *unidades* de *accion*, de *tiempo* y de *lugar*. Los preceptistas rigurosos exigen que la accion del drama sea *una* sola, que no haya de pasar su duracion de veinticuatro horas, y que el lugar de la escena quede siempre el mismo. Sus antagonistas han clamado contra la excesiva estrechez de estas leyes, pretendiendo que con ellas se cortan los vuelos al ingenio.

Si no hubiese mas razon que esta última para desechar ó modificar las reglas de las unidades, nosotros estariamos de acuerdo con los preceptistas. La rigidez de las reglas no nos parece nunca motivo suficiente para quebrantarlas, porque no estorban sino á los talentos medianos; y el verdadero ingenio, lejos de desmayar con ellas, adquiere nuevos brios y se engrandece con su ri-

gurosa observancia. A los que se quejan de ellas les opondremos siempre las trabas de la versificacion; no se pueden imaginar mayores en el arte de escribir; y sin embargo, con estas trabas se eleva mas el escritor y ostenta mas eminentes dotes. O las reglas son conducentes á la mayor perfeccion del objeto á que se aplican, ó no. Si lo son, no hay mas remedio que observarlas, mal que les pese á sus detractores y á los que no pueden vencerlas. Con las unidades se han compuesto obras admirables; pero no es para todos el hacer buenos dramas.

¿Sirve el precepto de las tres unidades para hacer mejores dramas, ó hay en él algo que sea contrario á la esencia de esta clase de obras, algo que se oponga á la perfeccion del arte? Este es el verdadero punto de la cuestion.

Las tres unidades contribuyen indudablemente á la mayor verosimilitud del drama, á la mas completa ilusion; y la obra que las observe rigurosamente, si cumple ademas con todas las otras condiciones del buen drama, esa será la mas perfecta.

Pero ¿son compatibles las unidades con estas otras condiciones? Si lo son, las unidades deben siempre observarse con todo rigor: si no lo son, hay que ver cual pesa mas en la balanza. Si produce mas bellezas la observancia de las unidades, guárdense. si por el contrario, son preferibles las bellezas que resultan de las demás circunstancias opuestas, entonces sacrifíquense las unidades, pero solo en aquella parte que sea absolutamente necesaria.

Ahora bien: hay asuntos en que la observancia de las tres unidades se consigue sin esfuerzo alguno y sin detrimento de todo linage de bellezas dramáticas; y hay otros que sin grave perjuicio no se pueden encerrar en el cuadro estrecho de las unidades. En unos y otros el camino queda trazado por la regla anterior, y como los asuntos que ponian los griegos en escena, pertenecian por lo regular á la primera clase: como los que podemos ahora manejar corresponden mas comunmente á la segunda; como la sencillez y simetría en todo era un carácter distintivo de las obras artísticas y literarias de aquel pueblo, carácter que, segun hemos visto ya, no existe ni puede existir en tal alto grado en las

obras modernas, de aquí se deduce que la observancia de las tres unidades no es tan de rigor en los dramas modernos, como en los antiguos. No por esto desaparece, sin embargo, el precepto: como regla que contribuye eficazmente á la verosimilitud, es preciso conservarlo. El precepto existe, pues; excepto que en vez de ser inflexible, como antes, se ha hecho elástico. Es una red, dentro de la cual debe encerrarse el drama: esta red se ensancha á medida de las necesidades del poeta, pero no se debe ensanchar tanto, que por último se rompa.

Esta licencia tiene su fundamento en la misma ley de la verosimilitud y de la ilusion teatral. Dígase lo que se quiera, si se quebranta la verosimilitud, si se falta á la ilusion, la obra será mala, y el espectador no podrá sufrirla. Mas por fortuna, la ilusion teatral no es una ley tan estrecha, y puede conservarse aun con grandes licencias y dentro de una esfera bastante ancha, siempre que el poeta emplee los medios convenientes, y el arte necesario para que semejantes licencias no ofendan la razon y el buen gusto.

Téngase presente todo lo que hemos dicho acerca de la ilusion teatral, pues que tiene la mas directa aplicacion á este medio de observar el precepto de las unidades. Conservándose lo que hemos llamado verosimilitud moral, la verosimilitud material puede sufrir modificaciones que el espectador está dispuesto á conceder. Allí demostramos que la verosimilitud no solamente no puede ser completa, sino que tampoco conviene que lo sea: y que si la representacion teatral no produce en nosotros sensaciones en igual número y tan vivas como el hecho real, despierta en su lugar otras análogas que casi igualan á aquellas, y aun excita otras que contribuyen á dar al objeto una belleza ideal, que no tenia y que agrada mas que la realidad misma.

Si la ilusion teatral fuese tan completa que nos hiciese ver toda la realidad de los objetos y de las acciones, la representacion llegaria á ser para nosotros muy á menudo un verdadero suplicio, porque sufriríamos tanto como sufrimos, cuando presenciamos escenas verdaderas de asesinatos y horrores. Por fortuna no es asi: la ilusion teatral, como todas las ilusiones poéticas, es un

dulce arrobamiento á que se entrega el espectador voluntariamente. Para colocarnos en semejante situacion de ánimo, es preciso que el poeta y los actores nos arrebaten fuera de nosotros mismos, sin detenerse en vanos cálculos de probabilidades. Nos inducen á error, es cierto, pero este error es grato: y si hubiésemos de renunciar á él, no habria espectador que pudiese interesarse por los héroes teatrales. La dulce actividad del placer nos hace pasar las horas y salvar sin sentir las distancias; asi como el tedio alarga el tiempo y señala todas las faltas una á una. Contamos las horas del tiempo presente, porque vivimos en ellas: las distancias que recorremos nos parecen largas, porque las medimos con nuestros pasos, y nos cuestan trabajo: pero la estéril uniformidad de los años pasados, se sepulta en el olvido; las distancias recorridas por los otros desaparecen; y solo vemos los extremos; solo estos nos causan sensacion, desapareciendo los intermedios con las sensaciones rápidas que recibimos, cuando se nos retratan los sucesos agenos. Asi como al despertarnos, nuestro primer pensamiento se enlaza con el último que tuvimos la víspera, quedando en la nada el tiempo en que dormidos, no hemos tenido sensaciones; del mismo modo en las ficciones dramáticas, nuestra imaginacion pasa rápidamente sobre períodos de tiempo y distancias insignificantes que se omiten y se suponen traspasados, fijándose únicamente en los momentos y en los lugares elegidos por el poeta, para llamar exclusivamente nuestra atencion.

Véase, pues, como el campo de la ilusion es inmenso, y permite numerosas licencias: mas estas licencias, para que se conserve aquella ilusion, necesitan quedar ocultas, y requieren un arte infinito en el poeta. Desde el momento en que el espectador repara en ellas, asi que advierte la torpeza del escritor, la ilusion desaparece, y solo le quedan sensaciones al auditorio para vituperar sus faltas.

Tan cierto es, lo aseguramos, que las unidades dramáticas no han sido rigurosamente observadas, ni prescritas tampoco como preceptos inviolables, hasta tiempos muy modernos, y en los cuales precisamente eran menos admisibles bajo aquel concepto-

Aristóteles, sobre cuya autoridad se han querido apoyar los preceptistas, no habla con alguna extension mas que de una sola, ni insiste tampoco mas que en ella, la unidad de accion. No dice ni una sola palabra de la unidad de lugar, y respecto de la de tiempo so[illegible] expresa de este modo: «La epopeya se diferencia tambien de la tragedia en cuanto á la extension: la tragedia procura encerrarse en un periodo de sol, ó se extiende poco mas allá, y la epopeya no tiene duracion determinada, aunque en los principios sucedia lo mismo con la tragedia.» En esta frase Aristóteles no establece ningun precepto de rigurosa observancia, pues se limita á señalar uno de los caracteres distintivos de dos géneros opuestos. Y no podia Aristóteles decir otra cosa, puesto que los mismos ejemplos que tenia á la vista, y de los cuales deducia sus observaciones, le ofrecian, aun en los mejores poetas, frecuentes ejemplos en que se quebrantaban los preceptos de las unidades.

Con efecto, á pesar del corto número de tragedias que nos han quedado de los griegos, esos ejemplos son frecuentes. Una de las tragedias de Esquilo, *Agamenon*, comprende todo el tiempo corrido desde la destruccion de Troya hasta la llegada de aquel príncipe á Micenas, es decir, un número considerable de dias. Durante la representacion de las *Traquenianas* de Sófocles, se hace tres veces el viaje de Tesalia á Eubea. En las *Suplicantes* de Eurípides sale un ejército de Atenas, llega á Tébas, da la batalla y vuelve victorioso, todo esto mientras está cantando el coro. La unidad de lugar se observa mas; pero esto dependia de la construccion particular de los teatros, la cual impedia los frecuentes cambios de escena. Aun así, en Sófocles y Eurípedes se encuentran algunos de estos cambios, como sucede en las *Euménides* y en el *Ayax*: fuera de esto, hay que observar que la escena griega, mucho mayor que las nuestras, estaba dividida en trozos que figuraban lugares distintos; y cuando no era asi, representaba la plaza pública, y se hacia avanzar en los casos necesarios el *enciclema*, máquina que abriéndose ofrecia á la vista el interior de un palacio.

Los griegos sin embargo, tenian muchos mas motivos que nos-

otros para observar rigurosamente las unidades dramáticas. En primer lugar, la ya manifestada de la inmovilidad de su escena, y poca facilidad para mudar las decoraciones: en segundo lugar la continua presencia del coro que no desamparaba la escena, y que cantaba cuando los actores no hablaban, de suerte que en realidad no tenian division de actos. Los modernos tienen esta division, durante la cual la representacion cesa del todo; y semejante costumbre les suministra un medio cómodo de prolongar, sin inconveniente alguno, la duracion ficticia de un drama; pues bien se puede suponer bastante imaginacion en el espectador para figurarse que durante el entreacto ha trascurrido mayor espacio de tiempo que el que ha tardado la orquesta en tocar, ó que los personajes del drama han andado mas terreno que el que pudieran, mientras ha estado suspensa la representacion.

Pero la causa principal de esta diferencia consiste, segun ya hemos indicado, en la naturaleza esencialmente diversa de las artes entre los antiguos y los modernos. El genio estatuario animaba á los poetas griegos, y el de la pintura anima á los poetas modernos. La escultura dirige exclusivamente nuestra atencion hácia el grupo que representa, y le destaca cuanto es posible de los objetos que le rodean: la pintura, por la inversa, atiende mucho á los pormenores de sus cuadros, y aunque ponga grande esmero en las figuras principales, reserva toques brillantes y armónicos para los fondos, ya sean paises, salas ó celajes; sobre todo se complace en los efectos de la perspectiva y en sus mágicas ilusiones. Asi, pues, el arte entre los antiguos, y particularmente la tragedia, desechaba como puramente accidentales, las formas del espacio y del tiempo; mientras la poesía actual, variando incesantemente estas formas, las hace servir á sus móviles cuadros. Fuera de esto, los asuntos griegos eran mitológicos, y por lo mismo poéticos: los acontecimientos de los siglos heróicos que representaban, ofrecian á un tiempo costumbres sencillas y hechos maravillosos, y todo contribuia á que la accion caminase á su fin, sin necesidad de grandes combinaciones dramáticas. A esto se añade que los héroes antiguos mas cercanos á la naturaleza, tenian pasiones fuertes y

pronunciadas menos sujetas á contrastes, menos enfrenadas por el sentimiento religioso: asi su expresion era mas pronta y necesitaban sus caracteres menos desenvolvimiento. Ahora, por el contrario, los progresos de la civilizacion y la lucha interior de afectos producen caracteres mas complicados que necesitan cuadros mas extensos, mas variados, sin los cuales no se comprenderia bien el pensamiento del poeta, y que no pueden encerrarse en los estrechos límites de las tragedias antiguas.

Queda, pues, á nuestro parecer, suficientemente demostrado que las unidades dramáticas contribuyen poderosamente á la verosimilitud del drama; pero que no son siempre necesarias para la ilusion teatral, la cual puede verificarse en una esfera mas ancha que la que consiente la estricta observancia de aquellos preceptos; que estas unidades no han sido exactamente seguidas ni aun por los griegos, á pesar de que la construccion de sus teatros lo exigia, y lo consentia mas la índole de los asuntos que trataban y de su sistema literario: y que por último los asuntos modernos y el espíritu del siglo hacen precisa mas amplitud en esta parte, si bien el quebrantamiento de las unidades debe ser arbitrario, haciéndose de tal suerte, que las faltas se oculten con arte ingenioso, para que la ilusion quede siempre viva.

Haremos ahora algunas observaciones acerca de cada una de las unidades en particular.

La mas indispensable, la que difícilmente se puede quebrantar, es la unidad de accion, porque en ella estriba principalmente lo que hemos llamado verosimilitud moral. Con efecto, ¿quién desconocerá que cierta unidad es de esencia en todas las creaciones del arte que aspiran á la perfeccion y á la belleza? ¿Quién negará que hay en el fondo de nuestra alma un profundo sentimiento, un íntimo deseo de regularidad y de armonía, que nos impele á buscarlas en todos los objetos y escenas de la naturaleza? Ademas, ¿qué interesará mejor en un drama, una sola accion ó varias? Cuando todo concurre á un fin, resalta todo mas, todo se agrupa y se auxilia en la imaginacion. El interés es tambien mas vivo, cuando no se divide entre dos ó mas acciones que se lo distribuyen mutuamente, y por lo menos se perjudican; pero si se

dirige á una sola accion ó persona, todo contribuye á aumentarlo, á fortificarlo y á excitar en el ánimo del espectador las sensaciones mas profundas.

La unidad de accion, sin embargo, no excluye la variedad y multitud de incidentes ó acciones secundarias y subalternas, necesarias para que la principal se verifique. Al contrario, para que la atencion se sostenga durante toda la representacion, es menester que la accion principal se componga de otras varias subordinadas, y que encuentre en su progreso ciertos obstáculos que la retarden y hagan dudoso el éxito final; pero es preciso, como ya hemos dicho, no complicarla demasiado, y no amontonar tantos sucesos que oscurezcan y confundan el hecho capital. Si estos incidentes ó lances no son necesarios para el progreso y conclusion final de la accion; si al contrario, pudo y debió verificarse sin alguno de aquellos incidentes, esto, que en términos del arte se llama *episodio*, es como una rueda inútil en una máquina, que lejos de aumentar su movimiento, le retarda y debilita.

Por estas razones toda obra dramática presenta por lo regular un personaje principal, que es el que fija en sí todo el interés de la accion, contribuyendo únicamente los demás personajes á darle mas brillo y realce. A este personaje principal es al que se llama *protagonista*.

La unidad de tiempo que pertenece ya á la verosimilitud material, no es tan necesaria. Para entender bien esta unidad, se la debe definir *la igualdad de duracion entre el tiempo ficticio de la representacion y el tiempo real que la accion ha debido durar*. La verosimilitud no exige, pues, en rigor, la identidad, sino respecto del tiempo en que se esté representando: asi es que si dos personas están en la escena y despues de hablar cuatro palabras, dicen que su conversacion ha durado cuatro horas, necesariamente el espectador lo tendrá por inverósimil: mas no asi cuando concluido el acto, se suponga trascurrido el mismo ó mas tiempo al principio del acto siguiente. Si se manda llamar á un personaje que está á una gran distancia, y debiendo tardar en llegar dos ó tres dias, aparece en seguida, la inverosimilitud es todavía

mas insufrible; pero no lo será si entre la llamada y su presentacion media un entreacto. Por esta razon hemos dicho mas arriba que el arte del poeta estriba en dejar para los entreactos los espacios considerables de tiempo que necesita el complemento de la accion. El espectador cuenta solo el tiempo de la representacion que está presenciando, porque entonces identifica su existencia con la de los personajes; y en este caso importa hacer que el tiempo real y el ficticio sean tan iguales como se pueda, aunque tambien seria una ridiculez y alargaria en extremo los diálogos, el pretender la absoluta identidad; basta que la diferencia no llegue hasta el punto de hacerse chocante. En cuanto al tiempo total de la accion, tomadas que sean las precauciones indicadas, puede haber bastante amplitud. Los preceptistas rigurosos conceden hasta veinticuatro horas; pero si se permite suponer que en dos horas han trascurrido veinticuatro, ¿porqué no treinta, cuarenta, sesenta, varios dias? Tan inverosímil es lo uno como lo otro; si lo primero no lo es, ¿por qué lo serán los demás períodos? Lo verdaderamente inverosímil es que en solo un dia ocurran sucesos que necesitan muchos en el órden natural; y en este defecto han incurrido con frecuencia los que han pretendido observar con sobrado rigor las reglas de las veinticuatro horas.

Lo que debe hacer el poeta es callar, siempre que pueda, el tiempo trascurrido, y no citar horas ni dias. El espectador, á quien no se advierte de este modo de la inverosimilitud, no la echa de ver, y divertido con la accion, no se detiene en averiguar el tiempo que ha pasado.

La unidad de lugar está íntimamente unida á la de tiempo. En efecto, si la accion no ha de durar mas que lo que dura la representacion, es forzoso que el lugar de esta sea siempre el mismo: al contrario, si se concede mas tiempo, podrá el lugar de la accion trasladarse á todos aquellos puntos que el mismo tiempo permita. Asi, pues, concediendo nosotros bastante amplitud en el tiempo, concedemos tambien que se mude la escena á distintos lugares. Pero en esto ponemos la misma cortapisa que anteriormente; y es que se ha de verificar sin que se desvanezca la ilusion, sin que el espectador pueda extrañarlo. Por consiguiente,

si los cambios de escena se hacen á la vista del espectador, si este vé volar las cosas, y venir á colocarse en su puesto árboles ó rocas, no hay ilusion que resista á tanta inverosimilitud. No sucederá lo mismo cuando los cambios de decoracion se verifiquen durante los entreactos, el espectador entonces no tiene en cuenta la distancia que se ha corrido; y asi como se traslada su imaginacion á siglos muy atrasados, se deja conducir tambien del propio modo á sitios muy distantes. Perdona siempre las inverosimilitudes que no presencia; y como el autor puede dividir su obra hasta en cinco y aun mas actos, si necesario fuere, ha de tener muy poco ingenio ó mucha indolencia, para que no consiga disponer su fábula de suerte que las mudanzas de decoracion se hagan entre los entreactos y no á la vista. Los que se han empeñado en conservar una misma decoracion durante toda la representacion, han incurrido en inverosimilitudes mayores que las que trataban de evitar, pues que en un mismo sitio hacian pasar cosas y hablar personajes que naturalmente debian pasar y hablar en parajes muy distintos.

CAPITULO V.

Caracteres de los personajes.

Despues de la disposicion del plan, nada hay tan difícil en un drama como el pintar los caracteres de los personajes que intervienen en la accion. Si cada uno de estos no tiene su carácter particular, si no se observa entre ellos alguna diferencia, si todos manifiestan las mismas opiniones y los mismos intereses, en suma, si todos parecen vaciados en un mismo molde, la monotonía en su modo de hablar y en su conducta hará insípida la accion mas bien escogida.

Los personajes que introduce el poeta en sus dramas, pueden ser verdaderos ó fingidos. En el primer caso, no está en la mano del poeta el alterar su carácter: ha de darles el que les señala la historia, y su habilidad estriba entonces en que el retrato que hace de ellos, sea tan parecido y exacto que le reconozcan al punto todos cuantos tienen idea de aquellos personajes. Seria tan desacertado presentar en la escena al César, cual hombre débil y sin talento, como el que Neron se mostrase compasivo y humano. Esta sola falta bastaria para hacer silbar la obra, aunque por otra parte tuviese grandes bellezas.

Pero esta identidad de caracteres no es tan precisa respecto de aquellos personajes que, aunque históricos, no han dejado una idea cabal del carácter que tuvieron. Entonces el poeta tiene mas libertad, y puede asignarles el que mejor le convenga como si fuesen personajes ficticios.

En cuanto á estos, sin embargo, la libertad no es absoluta, pues hay tambien cierta propiedad que guardar en ellos. El poeta ha de tener cuenta con el papel que representa el personaje, la situacion que ocupa, su nacimiento, su educacion, el siglo y la nacion á que pertenece, su religion y otras mil circunstancias que contribuyen á que cada individuo tenga un aspecto moral tan propio y tan distinto como su rostro.

Pero no basta variar los caracteres, no basta que sean propios, ni aunque se lleva la concepcion de ellos hasta aquella belleza ideal que exige toda composicion poética; es preciso ademas saber sostenerlos durante todo el curso del drama, siendo siempre el ambicioso, ambicioso; el cruel, el pérfido, el iracundo, tambien tales. Esto no quiere decir que la constancia del carácter se lleve hasta el punto de que los personajes no varíen jamás de opinion ni de conducta. Al contrario, el hombre, aunque consecuente en general con el carácter que tiene, no lo es siempre en todos los casos particulares. Los desengaños que recibe, las situaciones en que se encuentra, pueden hacerle variar de opinion en algun punto ú obrar de distinto modo; mas estas variaciones pasajeras solo deben servir para hacer resaltar mas el carácter verdadero, haciendo que se vuelva á él con mas fuerza. Una mujer enamorada, por ejemplo, no ha de mostrarse en todas ocasiones tierna, sensible y sumisa á la persona á quien quiere: tambien se enfurecerá, tambien llenará á su amante de denuestos y le dirigirá enérgicas imprecaciones, cuando sienta el furor de los zelos; pero luego volverá á su debilidad, y se mostrará todavía mas rendida que antes. Estos vaivenes y diferentes matices de un carácter, requieren en el poeta un talento particular, sensibilidad exquísita y profundo conocimiento del corazon humano.

CAPITULO VI.

De los diferentes géneros de poesía dramática.

Hasta ahora solo hemos hablado de las composiciones dramáticas en general, considerándolas como la representacion de una accion cualquiera, sin distinguir el género á que esta accion pertenece: hemos querido dar las reglas que son comunes á todos los géneros de dramas, porque estas reglas son las esenciales, y porque una vez manifestadas, ya nos queda poco que decir acerca de cada género en particular.

La voz *drama* significa *obrar*; por esta razon la hemos aplicado á la clase en general en vez de repetir siempre *poema dramático*; á pesar de que la misma voz se suele usar ahora para expresar un género especial de esta clase de poesía.

Rigurosamente hablando, y queriendo reducir los géneros á los que solo tienen caracteres claros y distintos, no existen mas que dos géneros de poesía dramática: aquel que tiende á conmover el alma y excitar en ella las sensaciones de dolor, tristeza, compasion ó ternura, y aquel en que por el contrario se procura inspirar el contento y la alegría. El llanto, la risa, he aquí los fines principales que tienen todas las acciones humanas: he

aquí, pues, tambien las dos únicas fuentes de la poesía dramática.

Los griegos, ora sea por el genio sutil y analítico que los distinguia, ora por causa del orígen que tuvo entre ellos cada género de poesía dramática, no conocieron mas que estos dos, y los emplearon con toda la separacion de que son susceptibles. La *tragedia*, la *comedia*, fueron entre ellos dos géneros de dramas de carácter tan distinto, que jamás se confundieron: al menos asi sucede en todas las composiciones que nos han dejado; y aunque se cree que llegaron á componer algunas piezas en algo parecidas á lo que actualmente llamamos propiamente *drama*, fue ya en la decadencia del arte, y no nos ha quedado ninguna muestra.

Las fiestas de Baco les dieron ocasion para inventar el género *trágico*. El himno ú oda sagrado, que se solia entonar alrededor del ara, mientras se sacrificaba al dios un macho cabrío, se llamo por esta razon *cancion del macho*, en griego *tragódia*, de cuya palabra se ha formado la de *tragedia*. Para dar mayor extension y variedad á aquella ceremonia, introdujo Tespis la novedad de presentar una persona, la cual en las pausas que hacian los cantores entre las diferentes partes del himno, recitase en verso una breve relacion de algunos sucesos de la fábula. Esta novedad agradó; y poco despues Esquilo introdujo ya dos ó mas actores que representaban en los intervalos del coro alguna accion célebre, fabulosa ó histórica; cubrió sus rostros con una máscara que imitaba el del personaje cuyas veces hacian; los vistió con trajes adecuados, y los presentó sobre un tablado ó teatro adornado con decoraciones análogas á la historia que debian representar. Vino despues Sófocles, mejoró y perfeccionó esta invencion, y la tragedia en pocos años pasó desde los mas informes embriones al mayor grado de regularidad y belleza.

Este orígen de la tragedia griega, debió necesariamente imprimirle un sello particular. Considerada como una festividad religiosa, como la representacion de los hechos principales de la mitología y de la historia, sacando á la escena los personajes mas célebres, y hasta los dioses, no podia ser sino esencialmente grave, noble, elevada y magestuosa. Asi fue: el intentarle dar

otro carácter, se hubiera considerado como una profanacion.

La comedia tuvo entre los griegos otro orígen y otro objeto. Si la tragedia se dirigia á ensalzar á los dioses y los héroes, la comedia se inventó para satirizar á los hombres. No fue en su principio como llegó á ser despues y como es hoy, un retrato fiel de la sociedad existente, en el cual se ridiculizan los vicios y errores del género humano, pero tomando estos vicios y estas virtudes en general, sin aplicacion determinada: fue una verdadera sátira personal, en la que se criticaban los errores del gobierno con toda la libertad democrática, y se escarnecia á los magistrados y aun á los hombres mas virtuosos de la república, representándolos con sus propias facciones, sus propios nombres, y entregándolos á las risotadas del populacho. Asi lo indica tambien la etimología de la palabra comedia, de *comos*, que significa ronda nocturna ó cuadrilla de mozos, que por las noches van á decir cantares satíricos. De consiguiente, la comedia griega por su propio orígen, no podia tener nada de serio ni de noble, todo en ella habia de ser burla y risa; y aunque por los desmanes á que dió lugar su forma primitiva, tuvieron al fin las leyes que enfrenarla, limitándola á presentar personajes fingidos, y criticar vicios generales, conservó siempre su carácter distintivo y la profunda separacion que la alejaba de la tragedia.

Véase, pues, cuál fue el orígen y la causa de esa diferencia tan pronunciada que existió entre los dos géneros de obras dramáticas que conocieron los griegos, diferencia que en los tiempos modernos se ha querido conservar y sostener con todo rigor, considerándose como género bastardo é indigno del teatro, todo el que se alejaba en algo de esos dos tipos primordiales.

Si se atiende solo al fin ideal del arte, esa distincion es muy exacta. Por una parte se busca el bello ideal de lo grande, de lo sublime: esta es la tragedia; por otra se trata de hallar el bello ideal de lo ridículo, esto es, el ridículo en su forma mas picante y graciosa: esta es la comedia. La tragedia representa la parte mas noble del hombre, aquella que le acerca mas á los dioses: la comedia se adhiere á sus vicios, á sus ridiculeces, á su parte mas humana. La tragedia tiene por objeto producir el terror y la

compasion: la comedia solo quiere promover la risa. ¿Qué cosas mas opuestas? ¿Cómo pueden caber juntas en una misma composicion? Si se presentan unidas, ¿no se perjudicarán la una á la otra? ¿Será posible que se eche á reir el hombre que acaba de llorar? ¿Estará por el contrario dispuesto á derramar lágrimas el que há poco se entregaba á toda la efusion de la alegría? Estas son las razones que presentan los mantenedores de la division de los dos géneros.

Contra estas razones existen la naturaleza y la experiencia. La naturaleza no presenta en ninguna parte la risa y el llanto con esa separacion tan absoluta, antes bien parece que se complace en hacer que alternen, y en que vayan siempre juntos ó mezclados el dolor y la alegría, presentando por todas partes lo ridículo al lado de lo sublime. La experiencia ademas prueba, que el corazon del hombre tiene bastante movilidad en sus sentimientos para pasar con admirable prontitud en las representaciones teatrales del dolor á la alegría, del llanto á la risa. Como en último resultado estos afectos son ficticios, como no se busca en ellos, ora sean tristes, ora alegres, sino un placer, no pueden ser profundos ni duraderos: el hombre en las representaciones teatrales, se asemeja al niño que se echa á reir, cuando todavía tiene el rostro bañado en llanto. Toda la dificultad estriba en que el poeta sepa preparar con maestría las situaciones que han de producir estos diferentes afectos.

Asi, pues, si no reprobamos la separacion de los géneros, si la tragedia pura y la comedia pura pueden existir como tipos ideales, como entidades artísticas, tampoco podemos reprobar el drama en que estos dos géneros están hábilmente combinados. porque vemos en él una imitacion mas exacta del mundo real, y porque nada tiene que repugne á la naturaleza humana.

Debemos añadir, que si los griegos por las causas que hemos explicado, escribieron la poesía dramática con esa division precisa y necesaria, los modernos en la mayor parte de los paises donde el drama no ha sido una imitacion de los antiguos, sino que ha nacido espontáneamente, lo han concebido del último modo, con mezcla de lo serio y de lo alegre, aspirando á exci-

tar en una misma representacion toda clase de sensaciones. Esto proviene, como ya hemos dicho varias veces, de las diferencias esenciales que existen entre la civilizacion moderna y la antigua, diferencias que exigen otras análogas en las composiciones literarias y principalmente dramáticas: y tiene tambien su orígen en el distinto orígen del teatro. El teatro entre los modernos no ha nacido de una festividad religiosa si bien empezó por misterios y representaciones de cosas sagradas, si bien particularmente entre nosotros, siguió produciendo autos sacramentales que alternaban en ciertos dias con las solemnidades del culto; el verdadero teatro se emancipó muy en breve, salió á las plazas públicas, se instaló en los corrales, presentó escenas profanas á los ojos del pueblo que se apasionó por esta clase de espectáculos, y hasta llegó bajo esta forma á ser objeto de los anatemas de la Iglesia. Adquirió, pues, un caracter popular, y hubo para agradar al vulgo de presentarle, no escenas de un bello ideal y de perfeccion artística, sino tales como las veia en el mundo real y como las concebia, y esto, particularmente en España y en Inglaterra hizo tomar á las composiciones dramáticas distinto rumbo del que habian seguido en lo antiguo. El pueblo no iba á ellas como á una solemnidad pública de grande aparato, en que se tomaba interés toda la república segun sucedia en Atenas respecto de la tragedia: no las miraba tampoco por el lado de grandes sátiras políticas como igualmente consideraban los griegos la comedia. Las representaciones teatrales no eran para los pueblos modernos otra cosa mas que puras diversiones, sin objeto nacional ni político, escasas de aparato, y en las que á poca costa se hallaba un solaz pasajero y entretenido. Luego que los príncipes protegieron el teatro, luego que asistió á él un público mas ilustrado, luego en fin que el arte de la declamacion y del aparato escénico se perfeccionaron, volvió la tragedia á presentarse con nuevo brillo; pero ataviándose algo á la moderna pues la pura y severa tragedia griega no ha podido hacerse popular en ninguna parte.

Distinguimos, pues, tres géneros de composiciones dramáticas. La *tragedia*, la *comedia* y el *drama* propiamente dicho.

La tragedia es la representacion de una accion extraordinaria

y grande, en la que intervienen altos personajes, y destinada á producir en los espectadores el terror, la compasion ó la ternura.

La comedia es la representacion de una accion vulgar entre personas particulares, con el objeto de ridiculizar los vicios y errores comunes en la sociedad, y destinada á promover en los espectadores la risa y alegría.

El drama es la representacion de una accion ya extraordinaria, ya vulgar, en la que intervienen personajes de todas clases y categorías, y destinada á producir en los espectadores todo género de afectos, ya de terror, ya de alegría, ya de compasion, ya de risa.

La tragedia y la comedia son los dos extremos opuestos: el drama es el género intermedio que puede acercarse mas al uno ó al otro de aquellos, y por lo tanto, tomar un carácter mas trágico ó mas cómico: de suerte, que muchas composiciones que llevan el nombre de tragedias ó comedias, no son en realidad mas que verdaderos dramas.

La tragedia requiere, como hemos dicho, una accion extraordinaria é interesante, porque la atencion del espectador no se llegará á empeñar lo suficiente, si se le presenta un suceso comun y ordinario. Y como los sucesos menos comunes, los que causan mas terrible impresion, son las grandes revoluciones de los imperios y las terribles calamidades en que algunas veces caen, o á las cuales se ven expuestos aquellos personajes que por su elevacion estaban menos sujetos á ellas, de aquí es, que ordinariamente se toman para asunto de las tragedias estos grandes é inesperados reveses que alcanzan ó amenazan á aquellas personas que en el curso ordinario de la vida están menos expuestas á los caprichos de la suerte. Nos causa terror y conmiseracion la desgracia sucedida á cualquier persona; pues naturalmente nos hace volver la vista á nuestra propia debilidad y tomar parte en los males agenos por natural simpatía; pero estos sentimientos son todavía mucho mas vivos, cuando la desgracia ha sobrevenido á personas, cuyo poder ó fama nos obliga á contemplarlas con cierto respeto; porque haciendo involuntariamente la compara-

cion entre su antiguo estado próspero y su actual infortunio, nos parece este mas grave, y nos fuerza á contemplar con mas desconfianza y temor nuestra propia prosperidad.

El alma de la tragedia es ademas la lucha y contraste de pasiones, sin las cuales no pareceria sino un cuerpo muerto y helado: asi es que no hay belleza ninguna que pueda suplir esta falta; porque las demás perfecciones del arte podrán, si se quiere, recrear la razon, y halagar la imaginacion ó el oido; pero el corazon necesita sentir y las pasiones son las únicas que le conmueven.

Conviene que el protagonista de una tragedia sea virtuoso, honrado y estimable; mas esto no excluye que por error, por imprudencia ó por efecto de una violenta pasion, cometa alguna falta que le precipite en grandes peligros ó le acarree una suerte final desventurada; y aun los mejores caracteres para las tragedias son los caracteres mistos, es decir, aquellos que con cierto fondo de virtud y honradez que los haga interesantes, se dejan alucinar por un error ó arrastrar por una pasion funesta. Un héroe impecable no se presta en las tragedias al movimiento de las grandes pasiones, ni puede producir situaciones fuertes: un protagonista sin virtud alguna, causa horror, aleja todo interés, y desagrada en breve á los espectadores.

En cuanto al plan de la tragedia y sus caracteres, nada hay que añadir á lo que ya va dicho del drama en general.

El estilo y el tono de la tragedia han de ser elevados, nobles, magestuosos. Esta es otra de las partes difíciles de esta composicion y del drama en general; porque debiendo el lenguaje pintar las pasiones de los personajes, se requiere para esto en el autor una ardiente sensibilidad, y que por un momento se convierta en el personaje mismo, apropiándose todos sus afectos; y á falta de esta conmocion verdadera, debe atribuirse la de propiedad en la expresion de las pasiones, falta en que á veces incurren trágicos de mucho mérito. Los símiles inoportunos, las hipérboles extravagantes, las estudiadas apóstrofes, los antítesis compasados deben quedar proscritos del estilo dramático: porque entonces no son los personajes los que hablan, sino el poeta, que

no acertando á penetrarse de los afectos que quiere expresar, sustituye al verdadero lenguaje de las pasiones, pensamientos forzados y estudiados adornos. Observemos lo que diariamente pasa á nuestra vista en la vida real, y veremos que el lenguaje de los que hablan, conmovidos de alguna pasion, es llano y sencillo; que abunda de aquellas figuras, que retratan la agitacion interior; pero que desecha todas las que son de mero ornato y puro raciocinio; que los pensamientos son naturales y obvios; y que no se explican con discursos declamatorios y largos. Por la misma razon se debe evitar el estilo sentencioso; porque las pasiones no raciocinan, y admiten á lo sumo alguna reflexion breve y rápida, sugerida por la situacion.

La versificacion de la tragedia debe ser fácil, fluida y variada; pero sin la costante y uniforme sonoridad de la lírica y con solo aquel grado de armonía que sea compatible con la soltura y viveza que exige la libertad del diálogo. El verso que nos parece mas á propósito es el endecasílabo asonantado, porque á su armonía reune toda la flexibilidad necesaria para tomar cuantos diferentes tonos exige el estilo trágico; y los cortes variados, de que es susceptible, le dan animacion y viveza, permitiéndole prestarse á todos los movimientos de las pasiones. El endecasílabo libre no tiene esta flexibilidad tan necesaria; porque necesita siempre adoptar un tono elevado para sostenerse. Los pareados son cansados por su monotonía; la silva está expuesta á degenerar en floja; y los versos cortos, como el romance octosílabo, la redondilla, la quintilla, aunque se prestan á la buena expresion de muchos afectos, desdicen tal vez del aire de grandiosidad que es de precision en la tragedia. Sin embargo, con arte, en ciertas situaciones y en ciertos asuntos podrian emplearse con buen éxito, como asimismo otras combinaciones métricas á fin de evitar la monotonía. Por decontado rechazamos enteramente el uso de la prosa en la tragedia, la cual por todos los caracteres que la adornan, es una composicion enteramente poética.

Ya hemos visto cual es el objeto de la comedia en la rigurosa acepcion de esta palabra: no se trata ahora en ella de satirizar á una persona ó á un gobierno, como al principio sucedia en

Atenas: al contrario, observando los vicios ridículos de la sociedad, reune de varias partes los rasgos mas señalados, y los colores mas propios, y forma con ellos un ser ficticio que presenta luego á la burla de los espectadores. De este modo no ofende directamente á nadie, y consigue que hasta se ria de sí propio, sin conocerlo, el que tal vez suministró rasgos al poeta para bosquejar sus personajes.

Hemos dicho vicios ridículos, porque la comedia no se propone representar acciones criminales, cuya imágen produciria en el teatro aversion y disgusto, sino aquellos vicios comunes en la sociedad, que sin llegar á ser punibles, suelen causar algun pequeño daño, al paso que por su aspecto ridículo ofrecen ancha materia á la burla. La comedia tiende á corregir estos vicios; mas no lo hace por medio de consejos y amonestaciones severas sino valiéndose de fábulas ingeniosas, con las cuales nos presenta nuestros defectos como despreciables; y á este fin imita los cuadros ordinarios de la vida. De aquí se deduce que en la comedia hay mas verdad que en la tragedia; pero tambien menos idealismo, menos poesía; por consiguiente está mas al alcance del pueblo, y debe complacer á mayor número de gentes aunque no raya tan alto, y no exige tantos esfuerzos por parte del poeta.

Si la comedia debe censurar los vicios de la sociedad, para que esta censura sea entendida del público y cause algun provecho, es preciso que se dirija á los vicios contemporáneos y propios de las personas que asisten á la representacion. Por esta razon reprueban algunos que la comedia ponga en escena personajes de otras naciones y edades; y en efecto, lo mejor será siempre evitarlo. Con todo, si los vicios ó defectos no son peculiares de la época, sino propios de la naturaleza humana, puede admitir mas ensanche esta regla, y aun convendrá quebrantarla en ciertos casos para evitar aplicaciones. Diremos mas, y es que el poeta que se limite en sus comedias á las ridiculeces del dia, podrá agradar mas á sus contemporáneos, pero no pasará facilmente á la posteridad, porque esta tampoco entenderá sus producciones, sobre todo si fundan su mérito principal en aconteci-

mientos del dia. De la multitud de comedias que se han escrito, las que no han perecido son las que ridiculizando vicios generales, son de todos los tiempos y para todos los hombres. Por consiguiente aconsejamos á los poetas cómicos procuren dar á sus obras este carácter de generalidad, sin perjuicio de colocar la escena, siempre que no haya inconveniente, en su propio país y en su tiempo.

Suele dividirse la comedia en dos especies: comedia de carácter y comedia de enredo. Por lo que en otra parte hemos dicho, se deja conocer que preferiremos la primera, la cual indudablemente exige mas talento. El objeto principal del poeta cómico es pintar caracteres, no divertir con cuentos mas ó menos ingeniosos; y hasta nos parece una falta complicar demasiado el enredo, porque entonces la atencion de los espectadores, en lugar de fijarse en los caracteres, se ocupa únicamente en lo maravilloso de los lances. No obstante no debe la comedia estar tan escasa de enredo, que camine lenta y perezosamente ó sin nada que excite la curiosidad y el interés: para que los caracteres se desenvuelvan convenientemente, se necesita crear situaciones en que colocarlos, y con dificultad habrá situaciones dramáticas, donde el enredo sea nulo. Por lo tanto la habilidad está en combinar con maestría las dos cosas; de suerte que la fábula no ahogue los caracteres, y estos deban á la fábula situaciones donde logren brillar y desenvolverse.

El estilo de la comedia ha de ser puro y elegante; pero no admite la elevacion que el de la tragedia, debiendo apenas levantarse del tono de una conversacion familiar, pero animada, entre personas bien educadas, asi como tampoco debe descender á un lenguaje conocidamente trivial, bajo y chabacano. Esta es una de las mayores dificultades de la comedia. Aunque el plan sea regular y los caracteres estén bien dibujados, si el diálogo no es fácil y natural, si carece de viveza, si el lenguaje no es puro y correcto puede estar seguro el poeta de que si su comedia no es silbada, tampoco se representará con frecuencia. Comedias hay que solo se sostienen por el diálogo, y aunque se echen de menos en ellas otras dotes, agradan en extremo.

Por lo mismo que la comedia se acerca mas al mundo real, y es un género menos poético que la tragedia, puede tambien escribirse en prosa, y las hay excelentes en esta forma de lenguaje. No obstante, nosotros preferiremos siempre el verso, sobre todo en la comedia de carácter. El verso que parece mas propio de esta clase de composiciones es el romance octosílabo, por ser tan flexible, tan acomodado á todos los tonos y en particular al de la conversacion. Por esta razon algunos le prescriben como el único admisible, desechando todas las demás combinaciones métricas que algunos emplean, y que se ven usadas por nuestros antiguos dramáticos. Pero los que tal prescriben no tienen en cuenta el carácter poético de nuestra nacion y lo sensibles que somos á los halagos de la armonía. Nosotros no concebimos las composiciones dramáticas sin un gran fondo de poesía, aunque se falte algo en esto á la verosimilitud; ó por mejor decir, pues que el hablar en verso en el teatro es ya cosa convenida, y no se opone á la verosimilitud teatral, queremos que se saque todo el partido posible de esta forma de lenguaje, y que no se prive de ninguno de los encantos que legítimamente pueden proporcionarnos. Tan inverosímil es hablar en romance octosílabo, como en variedad de metros; y si esto nos proporciona mas placer, no hay razon para quitarlo. Ademas, combinaciones métricas hay en nuestra lengua que se prestan mejor que otras á la expresion de ciertos afectos y de ciertas ideas: la redondilla, por ejemplo, no tiene igual para el lenguaje epigramático, que en muchos casos exige la comedia.

Poco diremos del drama despues de lo manifestado respecto de la tragedia y de la comedia. Participando de ambos géneros, se sujetará mas á las reglas del uno ó del otro, segun el género á que mas se acerque. Sin embargo, no deja de tener algunos caracteres, que le son propios y peculiares. La doble naturaleza del drama exige en él mas extension, mas amplitud, debiendo ser sus cuadros mas vastos y complicados. El drama se aleja mas que la tragedia y la comedia de la sencillez antigua; y destinado á trazar caracteres mas profundos, afectos mas recónditos, contrastes mas opuestos, necesita tal vez recorrer mayor espacio,

tuas tiempo y permitirse licencias de que no han menester sus dos hermanas. El drama hace hablar en ocasiones á los altos personajes en tono mas humilde que el que la tragedia consiente; y á los bajos les da tambien un lenguaje que estaria mal en la comedia; pero esta variedad de tonos aumenta á tal punto la dificultad del género, que solo hombres de mucho ingenio pueden vencerla felizmente, siendo muy pocos los que no caen en lastimosos extravíos. La tragedia y la comedia tienen la ventaja de que una vez templada el alma del poeta en el tono conveniente, permanece en él y no necesita hacer mas esfuerzos; pero la movilidad de afectos y de tonos que exige el drama, impide que el alma tome el temple necesario, y que sean siempre estos tonos y afectos los que la situacion y el personaje requieren. Asi, pues el arte del poeta consistirá en combinar su plan de manera que las variaciones se hagan por grados insensibles, tanto para prepararse á sí propio debidamente, cuanto para que los espectadores se encuentren tambien dispuestos á recibir las impresiones que quiere comunicarles. Las variaciones súbitas é inesperadas causan siempre mal efecto, y jamás aprobaremos que en una situacion patética salga un gracioso con chocarrerías, que no son del caso.

El drama tiene la ventaja de poder presentar en la escena sucesos. personajes y caracteres que no consiente la índole de la tragedia; mas no por esto les es lícito, como han hecho muchos dramaturgos modernos, trasladar al teatro vicios, crímenes y excesos que repugnan á la naturaleza humana, y que debieran quedar en un perpetuo olvido, cuando menos sacarlos á plaza en sitio donde todo ha de ser moralidad y decoro. El poeta que esto hace, se degrada, y tiene pobre idea de lo que es el drama.

Nuestro teatro antiguo pertenece, como era preciso, mas bien al género del drama, que al de la tragedia ó comedia, por mas que casi todas sus composiciones lleven este último nombre. Son muchos los poetas dramáticos que poseemos; pero su enumeracion, su análisis, y el exámen de su influencia en el teatro moderno, serán objetos que nos ocupen en la segunda parte de esta obra, y que corresponde por tanto á una enseñanza superior, propia ya de la Facultad de Filosofía en las Universidades del Reino.

FIN.

INDICE

DE LAS MATERIAS.

		Pagínas.
Prologo.		7
Introduccion.		9
Seccion primera.	Reglas comunes á toda clase de escritos.	15
CAPITULO I.	De las partes constitutivas de un escrito.	id.
CAPITULO II.	De los pensamientos.	17
CAPITULO III.	Del lenguaje.	21
Articulo I.	De las voces.	id
Articulo II.	De las cláusulas ó sentencias.	25
CAPITULO IV.	De las figuras.	38
Articulo I.	Figuras de pensamiento.	41
1.ª clase.		42
2.ª clase.		44
3.ª clase.		47
4.ª clase.		50
Articulo II.	Tropos.	51
Articulo III.	Elegancias.	55
CAPITULO V.	Del estilo.	61
Seccion segunda.	Reglas particulares de los escritos en verso.	65
CAPITULO I.	Orígen de la poesía.	id.
CAPITULO II.	De la medida del verso.	68
CAPITULO III.	De las diversas especies de versos castellanos.	74

CAPITULO IV. De la rima, perfecta é imperfecta. . . 82
CAPITULO V. Principales combinaciones métricas castellanas. 89
CAPITULO VI. Observaciones sobre la versificacion. 94
CAPITULO VII. Diferencia entre el estilo poético y el de la prosa. 97
SECCION TERCERA. Principios filosóficos comunes á todas las composiciones literarias. 109
CAPITULO I. De la belleza de la creacion, de lo bello, y del buen gusto. 110
CAPITULO II. Diferencias esenciales entre la literatura antigua y la moderna. Clasicismo. Romanticismo. 122
SECCION CUARTA. Reglas particulares de las composiciones en prosa. 137
CAPITULO I. Composiciones oratorias. 138
ARTICULO I. De los diferentes géneros de oratoria. 139
ARTICULO II. De la composicion del discurso. . . . 143
§. I. Invencion. 144
§. II. Disposicion. 147
Exordio. 148
Proposicion. 149
Confirmacion. 150
Peroracion. 152
§. III. Elocucion. 153
ARTICULO III. Cualidades del orador. . . . . id.
ARTICULO IV. Oratoria forense. 154
ARTICULO V. Oratoria sagrada. 157
ARTICULO VI. Oratoria política ó parlamentaria. . . 159
CAPITULO II. Composiciones históricas. 167
CAPITULO III. Composiciones novelescas. 177
CAPITULO IV. Composiciones didácticas. 185
CAPITULO V. Composiciones epistolares. 187
SECCION QUINTA. Reglas particulares de las composiciones en verso. 189
CAPITULO I. Del poema épico ó epopeya. . . . . id.

ARTICULO I. Orígen y naturaleza del poema épico. 189
ARTICULO II. De la accion épica. 194
ARTICULO III. De los personajes y sus caracteres. . 196
ARTICULO IV. Del plan del poema. 199
ARTICULO V. De los episodios. 101
ARTICULO VI. Del estilo y del lenguaje de la versificacion. . . . . id.
ARTICULO VII. Poemas épicos castellanos. 202
ARTICULO VIII. De algunos poemas parecidos en la forma á la epopeya. 203
CAPITULO II. Poesía lírica. 204
CAPITULO III. Poesía pastoral ó bucólica.—Egloga.—Idilio. 208
CAPITULO IV. Poesía didáctica. 210
CAPITULO V. Poesía descriptiva. 213
CAPITULO VI. Elegía. 214
CAPITULO VI. Cuentos y fábulas. 215
CAPITULO VIII. De las otras composiciones poéticas. . 218
SECCION SESTA. Composiciones dramáticas. 221
CAPITULO I. Del drama en general y de la accion dramática. 224
CAPITULO II. De la eleccion del argumento. 231
CAPITULO III. Del plan del drama. 233
CAPITULO IV. Unidades dramáticas. 240
CAPITULO V. Caracteres de los personajes. 250
CAPITULO VI. De los diferentes géneros de poesía dramática. 252

LIBRARY OF CONGRESS
0 027 250 816 1